cahiers du CINEMA

Venise
Marco Bellocchio
Jean Rouch Pier Paolo Pasolini
Semaine Cahiers



numéro 195 novembre 1967

II ème SEMAINE DES CAHIERS DU CINÉMA

du 8 au 14 novembre 1967

La Deuxième Semaine des Cahiers se déroulera à Paris (Studio 43 et Luxembourg) du 8 au 14 novembre prochain. Elle sera consacrée, comme la première Semaine d'avril 1966, aux films du nouveau cinéma inédits en France. Y seront projetés sept films parmi les plus significatifs du cinéma contemporain (voir programme dans ce numéro). Nous sommes heureux d'offrir en priorité à nos lecteurs, d'une part, la possibilité de bénéficier d'un tarif réduit pour un abonnement à la série des sept films (30 F pour sept séances au lieu de 42 F prix normal), d'autre part, l'assurance d'avoir, pour la séance de leur choix, leur place réservée chaque jour, à leur nom.

Il vous suffit pour cela d'écrire ou de passer au cinéma STUDIO 43, 43, rue du Faubourg-Montmartre, Paris (9e), en indiquant :

1° Votre nom et votre adresse complète ;

2° L'horaire des séances que vous préférez : en semaine, trois séances par jour, à 15 h, 20 h et 22 h ; samedi 11 et dimanche 12, quatre séances par jour, à 14 h 30, 16 h 30, 20 h et 22 h. (Il est possible de choisir des séances différentes pour les différents jours.)

3° Si vous préférez être placé près de l'écran, à moyenne distance, ou loin (les lecteurs des CAHIERS auront les meilleures places, puisqu'ils seront les premiers à choisir).

4° En joignant à votre commande un chèque bancaire de 30 F à l'ordre de la « Semaine des Cahiers du Cinéma » Studio 43 - 43, rue du Faubourg-Montmartre, Paris-9e. Il est également possible de payer en espèces à la caisse du Studio 43.

Dès réception de votre commande accompagnée de votre règlement, vous recevrez à votre adresse un carnet de bons numérotés pour les séances et places choisies. Il vous suffira alors, avant chaque séance, d'échanger chacun de ces bons contre votre billet, à la caisse du Studio 43. De cette façon, vous serez assuré d'avoir des places et de voir les films dans les meilleures conditions. Bien entendu, pour ceux qui peuvent passer directement au Studio 43, il sera possible d'acheter le carnet de bons et de choisir sa place en même temps.

« Le sarcloir est indispensable au plus haut point si l'on veut que le Jardin des Muses continue d'être un jardin. » — Ezra Pound.

cahiers du CINEMA



Macha Méril et Jacques Perrin . « L'Horizon » de Jacques ·flo (S.I.C.A.)



Bibi Andersson Bruno Cremer ans « Le Viol » de Jacques Doniol-Valcroze.

N° 195 NOVEMBRE 1967

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 65, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Henry Chapier (Combat)	Jean Collet (Télérama)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-Pierre Léonardini (L'Humanité)	Michel Mardore (Pariscope)	Jean Narboni (Cahiers)
The Big Mouth (Jerry Lewis)	★		★★★	★★★★	★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★
I Walked with a Zombie (Jacques Tourneur)			★★	★	★★		★★★		★★★	★★★
Two For the Road (Stanley Donen)	★		★★★	★	★	★★★	★★	★★	★★★	★★★
La Mégère apprivoisée (Franco Zeffirelli)	★★★	★★★	★★★	●	★★★		★	★	★★	★
Millie (George Roy Hill)	★★★		★	●	★★		★★	★	★★	★
Batman (Leslie H. Martinson)			★		★★			●	★★	★
Joszef Katus (Wim Verstappen)			●	★	★★★	★	★★		●	★★
Vivre pour vivre (Claude Lelouch)	★★★	★★	★★★	●	★★★	●	●	●	★	●
Le Désordre a vingt ans (Jacques Baratier)	★	★★	★	●	★	●	★★	●	★	★★
Violence à Jericho (Arnold Laven)					★★		★			●
Peyrol le boucanier (Terence Young)	●		●	★			★★	★	●	★★
Mon amour, mon amour (Nadine Trintignant)	●	★	●	★★	●	●	★	●	★	★★
Des garçons et des filles (Etienne Périer)			●		★		★	●	★	●
Le Premier Cri (Jaromil Jires)		★	★	●	●	★	★★	★	●	●
Procès à Staline ? (F. Lucisano et R. May)	●			★★	●	●	★		★	★
L'Amour en quarantaine (Daniel Tinayre)						●	★		●	★
The Penthouse (Peter Collinson)			★	●	★★		●		●	●
Que vienne la nuit (Otto Preminger)			★	●	★		●	★	★	●
La Route de l'Ouest (Andrew McLaglen)	★		●		●		★★	●	★	●
Strip-poker (William Mishkin)			●				★			
Le Jour où les poissons... (Michaël Cacoyannis)	●	●	●	●	●	●	★★		★	★
Fleur d'oseille (Georges Lautner)	★	●		●		●	★	●	●	★
On ne vit que deux fois (Lewis Gilbert)	●	★	★	●	●		●		●	●
Opération San Gennaro (Dino Risi)	●		●	●	●		●	★	●	★
Le Grand Meaulnes (Jean-Gabriel Albicocco)	●			●	●	●	●	●	★	●
Les Anges de l'enfer (Daniel Haller)	●		●			●	●	●	●	●

PETIT JOURNAL DU CINEMA

« Je t'aime », 1re

Alain Resnais a commencé les prises de vues de son nouveau film « Je t'aime, je t'aime ». Personne ne saurait dire encore avec précision ce que sera ce film, même pas son scénariste, Jacques Sternberg.

« Alain Resnais m'a défendu d'en parler. Il a raison, parce qu'on ne sait jamais exactement ce qui différenciera un film achevé, livré au public, d'un film qui en est encore au stade du manuscrit, tel que je le lui ai remis. Il a même été jusqu'à m'interdire de livrer une clé quelconque à la répétition de la formule « je t'aime » dans le titre. Cette répétition a un sens secret mais qui deviendra évident à chacun lorsqu'il aura vu le film.

« Nous avons travaillé pendant cinq ans sur ce scénario. Je dis nous, parce que, régulièrement, Resnais et moi confrontions nos vues. Il y a en effet cinq ans qu'il m'a contacté après avoir lu un de mes romans, « Un Jour ouvrable », paru en 1961. Il m'a demandé si je n'avais pas une idée de film pour lui. C'est d'ailleurs ainsi qu'il procède habituellement. Il contacte les gens dont les romans l'ont intéressé et leur demande s'ils n'ont pas une idée neuve. Ça marche ou ça ne marche pas. Je lui ai donné celle de « Je t'aime, je t'aime ». Elle lui a plu et je me suis mis au travail. J'ai d'abord développé l'idée en 250 pages. Cela a donné lieu à d'interminables discussions entre nous, car si Resnais est disponible, ouvert à toutes les idées qu'on lui propose, il sait merveilleusement bien ce qu'il ne veut pas. Il n'a pas son pareil pour rejeter, faire recommencer et remplacer jusqu'à satisfaction. J'ai de nouveau développé les 250 pages sur lesquelles nous discutions. Nous nous sommes trouvés devant une petite montagne de 800 pages car mon sujet est très élastique et s'il a de bonnes raisons de commencer, il n'en a pas de s'arrêter jamais. Nous avons ensuite ramené ces 800 pages à 250. Mon travail ne comporte finalement aucune indication de mise en scène. Il comporte surtout la description des situations entre les personnages et leurs dialogues.



Jacques Sternberg et Alain Resnais pendant le tournage de « Je t'aime je t'aime ».

« Pour décor, nous avons choisi d'un commun accord la Belgique, parce que nous voulions que les lieux aient une sorte de caractère neutre, car s'il y a bien une chose qui m'horripile dans un film c'est de me dire : « Tiens, ils entrent au Flore ou à la Coupole. Ils sont maintenant place de la Concorde... » Et c'est pareil dans tous les films. Au fond, peut-être ne dis-je cela que parce que la mise en scène, telle qu'on la conçoit généralement, ne m'intéresse pas, parce que je n'ai pas l'âme d'un général d'armée. Moi, ce qui me séduit, c'est la musique et les mots. Une phrase d'Armstrong, c'est bien plus beau qu'une phrase de Malraux, nom de Dieu ! » (Propos recueillis par R.R.)

Friedrich M. Ermler

Décédé il y a quelques semaines à Leningrad, Friedrich Markovic Ermler naquit en 1898 à Reijtsa. Fils d'ouvriers, il prend part à la Révolution d'Octobre et étudie à l'Institut d'Art Dramatique de Léningrad. En 1924, il est l'assistant du cinéaste Viskovskij pour le film « Krasnye Partizany », dans lequel il est également acteur. La même année il fonde avec Aleksandrov et Svercikov, le K.E.M., laboratoire de cinéma expérimental où sont produits quelques documentaires, dont « Skarlatina ». En 1927, il met en scène son premier film « Deti buri », aventures sur un thème révolutionnaire, réalisé en collaboration avec Johansen, puis « Katkabumanzjy Ranet », drame de mœurs pendant les années de la Nep à Léningrad C'est l'histoire d'une paysanne venue travailler, ne trouvant pas d'emploi à l'usine et devenant vendeuse dans les rues. L'année suivante « Dom v' Sugrobach » (« La Maison sous la neige ») décrit la vie des habitants d'une maison de Léningrad (ouvriers, spéculateurs ou intellectuels) et confronte révolutionnaires et artistes. « Parizskij Sapoznik » (« Le Cordonnier de Paris ») est le type du drame social post-révolutionnaire. Fereydoun Hoveyda, dans son article sur Ermler (in « Cahiers du Cinéma » n° 70), en donnait le résumé suivant : « Dans une petite ville, un jeune homme abandonne son amie en apprenant qu'elle est enceinte et tente de la décrier aux yeux de la collectivité. Les membres du Komsomol dont fait partie le jeune homme soutiennent la jeune femme et la sauvent ». En 1929,



« Le Tournant décisif », de F. Ermler.

Ermler réalise « Oblomok Imperii » (« Débris d'un Empire »), qui oppose la vieille Russie tsariste à la soviétique. « Vstrecnyj » (« Contre-plan »), tourné en collaboration avec Youtkevitch, sur une musique de Dimitri Chostakovitch, raconte une histoire de sabotage en milieu ouvrier. En 1935 « Krestiane » (« Les Paysans), qui prend pour cadre la collectivisation agraire, lui vaut l'Ordre de Lénine. 1937-39 voient le tournage de « Velikij Grazdanin » (« Un Grand citoyen »), sur Kirov et l'industrialisation.

Durant la guerre Ermler tourne « Ona zascitaet Rodina » (« Camarade P. »), histoire d'une femme devenue chef de partisans. « Velikij Perelom » (« Le Tournant décisif »), réalisé en 1945, reste le film le plus connu de Ermler où discussions, hésitations, faiblesses opposent les membres de l'état-major d'une ville assiégée entre eux et aux nazis qui veulent investir la ville. A propos de ce film, Hoveyda écrivait : « Au lieu de génies omniprésents, Ermler met en scène des êtres humains avec leurs faiblesses, leurs qualités, des êtres qui par leurs choix, forgent minute après minute leur destin personnel et l'histoire de leur pays. Ces héros savent que la victoire est leur œuvre, le résultat des efforts de tout un peuple et non point la conséquence des directives d'un seul homme, si génial fût-il ». Dix ans plus tard, Ermler tourne « Neokoncennaia Povest » (« Le Roman inachevé »), sur une doctoresse prise entre son métier, l'amour d'un de ses collègues et celui d'un ingénieur naval paralysé après un accident. On se souvient du film aussi bien pour son sujet que pour de très belles vues en sovcolor des quais de la Néva et de Léningrad, plus que jamais ville d'élection de Ermler Serge Bondartchouk, le futur réalisateur du « Destin d'un Homme », y jouait l'ingénieur. Dans l'article déjà cité, « Frédéric Ermler, Cinéaste non-conformiste ». Hoveyda résumait l'œuvre de l'auteur du « Tournant Décisif » en écrivant : « Ermler ne cherche pas à démontrer. S'il aborde les problèmes de son pays et de son temps, c'est uniquement à travers et par l'intermédiaire de personnages particuliers et bien individualisés, doués de cette liberté sans borne qui les rend souvent sujets à des revirements brusques et même à un manque délicieux de suite dans les idées. La marche dialectique vers le progrès n'exclut pas, que je sache, les contradictions, les ambitions personnelles, la fuite devant les responsabilités, etc. Les personnages d'Ermler se sentent ballottés entre la thèse et l'antithèse, souffrent, hésitent, choisissent librement leur voie. Individus bien marqués, ils aiment leur époque et combattent passionnément pour elle. Ils ne subissent pas l'Histoire, ils y participent, ils la font, chacun pour sa part, tout en gardant leurs individualités ». — P. B.

Basil Rathbone

Avant d'interpréter Sherlock Holmes dans 14 films, ce qui lui donna auprès des producteurs une telle renommée qu'il put en tourner plus de 100, Basil Rathbone fut acteur de théâtre. Né le 13 juin 1892 à Johannesburg (Transvaal), il fut élevé en Angleterre et débuta comme... employé de la Liverpool, London and Globe Insurance Company. Dès 1911 il monte sur les planches et joue, au Théâtre Royal de Ipswich, Hortensio dans « La Mégère apprivoisée ». En 1912, il part aux Etats-Unis avec la compagnie de Frank Benson et interprète « Roméo et Juliette » (Paris), « Les Joyeuses Commères de Windsor » (Fenton), « As you like it » (Silvius), puis, de retour à Londres, « The Sin of David » (Finch), « Henry V » (Le Dauphin), « Le Songe d'une nuit d'été » (Lysandre). Il rejoint ensuite le Liverpool Scottish Regiment et participe à la Première Guerre Mondiale, d'où il sort lieutenant et détenteur de la Military Cross. En 1918 il joue à Stratford-on-Avon plusieurs œuvres de Shakespeare, dont « Roméo et Juliette » (Roméo), « Julius Caesar » (Cassius), « La Tempête » (Ferdinand), « Le Conte d'hiver » (Florizel). 1920 le voit interpréter, entre autres, le rôle principal de « Peter Ibbetson », Alfred de Musset dans « Madame Sand », le Prince de Galles dans « Henry IV » et Iago dans « Othello ». Parallèlement à cette carrière dramatique (qui le voit en 1933 rejoindre Katharine Cornell et jouer l'année suivante Roméo à Los Angeles), Rathone débute au cinéma avec « The Fruitful Vine » de Maurice Elvey (1921), « Innocent », « Loves of Mary Queen of Scots », « The School for Scandal », « Pity the Chorus Girl », « The Masked Bride », « The Great Deception ». En 1935 il joue dans « Captain Blood » de Curtiz puis, dans « David Copperfield » de Cukor, le rôle de Murdstone, le cruel beau-père de David. « Anna Karenina » de Clarence Brown fait de lui le mari de Garbo. Marquis de Saint-Evremont dans « Tale of Two Cities » de Conway, il est Tybalt dans l'admirable « Romeo and Juliet » de Cukor, où il meurt de la main de Leslie Howard-Romeo. L'ahurissant « Garden of Allah » de Boleslavski fait de lui le Comte Anteoni et dans « The Adventures of Robin Hood », il joue Sir Guy of Gisbourne, le bras droit de Claude Rains — Prince Jean. En 1939, dans « Son of Frankenstein » que nos amis de M.M.F. nous ont permis de découvrir récemment, il incarne le Baron Wolf von Frankenstein, héritier du fameux créateur, et « Tower of London », du même Rowland V. Lee, lui donne le rôle de Richard III Sidney Lanfield le dirige ensuite dans « The Hound of the Baskerville ». La haute stature de Rathbone, son accent anglais et son ironie nuancée de cynisme trouvent dans le personnage du héros célèbre de Conan Doyle, un emploi idéal. Le public adopte immédiatement ce nouveau Holmes et pendant plusieurs films, Rathbone va être prisonnier de ce personnage, comme Conan Doyle l'avait d'ailleurs été aussi (au point de le tuer volontairement et d'être obligé ensuite de le faire revivre). Longue suite donc de Sherlock Holmes : « The Adventures of Sherlock Holmes », « SH and the Voice of Terror », « SH and the Secret Weapon », « SH in Washington », « SH faces Death », « SH and Spider Woman », « The Scarlet Claw », « The Pearl of Death », « The House of Fear », « Pursuit to Algiers », « The Woman in Green », « Terror by Night », « Dressed to Kill ». Ces incarnations de Holmes, tout en constituant la majorité de ses interprétations entre 1939 et 1949, ne l'empêchent pas de tourner d'autres films et notamment « The Mark of Zorro » de Rouben Mamoulian, où il est opposé à Tyrone Power dans l'un des plus beaux duels du cinéma. En 1955 il est André Trochard dans l'adaptation de Huston « We're no Angels », aux côtés de Bogart et Aldo Ray. « The Black Sleep » de Reginald LeBorg le ramène au film de terreur avec les meilleurs spécialistes du genre . Akim Tamiroff, Lon Chaney, John Carradine, Bela Lugosi. John Ford le dirige ensuite dans « The Last Hurrah », où il est le banquier Norman Cass sr., « Ponzio Pilato » de Irving Rapper fait de lui Caïphe et après ce peplum, Rathbone interprète trois films fantastiques : « The Magic Sword » de Bert Gordon (où il est tué par une Estelle Windwood changée en panthère), « Tales of Terror » de Roger Corman dans lequel il joue (troisième sketch « The Case of M. Valdemar »), le docteur James Carmichael et enfin « The Comedy of Terrors », dirigé, aux côtés d'une équipe de vétérans (Karloff, Lorre, Price) par Jacques Tourneur. Pour American International toujours, il tournera en 1966 « The Ghost in the Invisible Bikini » de Don Weis et « Queen of Blood » de Curtis Harrington. Rathbone est l'exemple de ces remarquables acteurs de second plan qui contribuèrent pendant quarante ans à la grandeur du cinéma hollywoodien. — P. B.



Basil Rathbone (serviette à la main) dans « The Last Hurrah » de John Ford.

Jayne Mansfield

Obsédée par la publicité, ce n'est — comble de l'ironie — que le jour de sa mort, le 29 juin, à 25 miles de New Orleans, qu'elle trouva ce qu'elle avait cherché toute sa vie, ce goût du sensationnel qui l'avait anachroniquement poussée à réaliser dans l'Hollywood de l'après-guerre ce qui était courant dans les années trente.

Sa maison de trente-cinq pièces, toutes roses, sa piscine qu'elle désirait « aussi grande qu'un lac avec une île au milieu, des arbres sur l'île et des singes sur les arbres », ses portes recouvertes de vison, ses animaux innombra-

bles, ses chats nommés Hamlet et Ophélia, autant d'idées surranées qui devaient l'égaler à Mae West ou Jean Harlow. Née Vera Jayne Palmer à Bryn Mawr (Pennsylvanie) le 19 avril 1933, elle fit ses études à Dallas et épousa à 17 ans Paul Mansfield dont elle devait garder le nom. Cherchant par tous les moyens possibles à émerger de l'ombre et des rôles de figurantes, elle étonna le tout Hollywood à la première de « Underwater » de John Sturges en y éclipsant la vedette Jane Russell. On la vit alors au cinéma, la plupart du temps en « cigarette girl », dans « Illegal » aux côtés de Edward G. Robinson, « Hell on Frisco Bay » de Frank Tuttle, « Pete Kelly's Blues » de Jack Webb, « Female Jungle » et « The Burglar », l'étrange petit film de Wendkos d'après le roman de David Goodis. Elle joua à Broadway « Will Success spoil Rock Hunter » où elle parodiait ouvertement Marilyn Monroe. La Fox lui signa alors un contrat et par deux fois Tashlin dans « The Girl can't help It » et l'adaptation cinématographique de « Will success... » l'utilisa à la perfection. Dans le premier de ces films elle affrontait Tom Ewell et déchaînait sur son passage les réactions les plus imprévisibles, faisant bouillir le lait du laitier, fondre la glace, brisant les lunettes de son voisin, vampant un marchand de journaux de sept ans, pulvérisant en chantant toutes les ampoules et créant un véritable champ magnétique qui faisait pivoter autour d'elle les managers comme autant d'aiguilles. Dans « Will success... » elle incarnait une star très hollywoodienne, imitation de la Marilyn intellectuelle, parlant des « Frères Karamazov », lisant « Peyton Place » dans son bain et trouvant finalement l'amour auprès d'un sosie de Groucho Marx et non auprès d'une espèce de Tarzan nommé Bobo Branningansky, qu'incarnait Mickey Hargitay, ex-Mr. Univers, que Jayne Mansfield épousa en janvier 1958. Elle joua ensuite une strip-teaseuse repentie dans un sous-« Bus Stop » nommé « The Wayward Bus » et réalisé par Victor Vicas d'après un roman de John Steinbeck. Dans « Kiss them for Me » de Stanley Donen, elle joue de nouveau une vamp, nommée Alice Kratchna, qui permet à trois marins en bordée de se débarrasser du MP venu leur demander leurs permissions. Raoul Walsh fait ensuite d'elle la propriétaire d'un saloon dans « The Sheriff of Fractured Jaw » et l'oppose à un britannique de passage au Far West, incarné par Kenneth More. A partir de ce moment, sa carrière cinématographique sombre dans des productions européennes : « Too Hot to Handle » du tâcheron Terence Young sur le monde interlope de Soho, « The Challenge » de John Gilling, « Gli Amori di Ercole » de Carlo Ludovico Bragaglia, l'un des plus grotesques peplums, qui lui donnait pour partenaire son mari Mickey Hargitay. Une exception à cette liste de déchets : « The George Raft Story » de Joseph Newman (1961) où elle joue Lisa Lang, une des maitresses de Raft-Ray Danton. En 1963, Tommy Noonan, l'amoureux transi de Marilyn dans « Gentlemen prefer Blondes » de Hawks, devenu pour l'occasion producteur, lui donne le rôle principal de « Promises, Promises », l'un des classiques « nudies », qui provoqua, en même temps que l'un des procès les plus spectaculaires de « Plaboy » qui en avait donné des photos, un boom stupéfiant sur le marché américain. Certains passages peuvent en être achetés à Londres, en 8 mm, pour quelques livres. « Panic Button » de George Sherman n'est jamais sorti à Paris et pourtant le film ne doit pas manquer de piquant puisque Jayne Mansfield y était opposée à... Maurice Chevalier. Nous ignorons de même « Fat Spy » de Joseph Cates et sans doute quelques autres films bien que « Amore Primitivo » ait paru sur les écrans français. Ses dernières apparitions à l'écran restent « Guide for the Married Man » de Gene Kelly où elle a une « vignette » et « Single Room Furnished », sans compter quelques petits rôles à la TV (« L'Homme à la Rolls », etc.).

Qu'elle ait trouvé la mort à toute vitesse en allant participer à une émission de télévision lui permit enfin et pour la dernière fois de donner une certaine authenticité à un personnage parfois ridicule, toujours naïf et souvent extrêmement touchant qui déclarait un jour : « Je me documente sur la littérature de tous les pays. J'ai une soif d'apprendre. Je lis en ce moment « La Montagne Magique » de Thomas Mann »... — P.B.



Jayne Mansfield dans « Will Success Spoil Rock Hunter » (ou « Oh ! for a Man ! », « La Blonde explosive »), de Frank Tashlin.

Georges Sadoul

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons la mort de notre ami et collaborateur Georges Sadoul. Les « Cahiers », directement et indirectement, lui devaient beaucoup, comme le cinéma tout entier et la Nouvelle Vague en particulier, dont il fut le plus fidèle défenseur. Pour nous, en effet, autant que l'œuvre immense et célèbre de l'historien, valent les chroniques, moins connues, du critique des «Lettres françaises». Nous lui rendrons hommage dans notre prochain numéro.

La Rédaction.

Rencontre avec Stanley Donen

Question Depuis quelques années déjà, vous vivez en Angleterre...

Stanley Donen Oui, en effet, et je suis décidé à y rester avec ma femme, et ce, non pour des raisons de production ou de préférences artistiques, mais parce qu'il se trouve que j'ai commencé à préparer un film en Europe que j'ai tourné ici et qu'ensuite j'en ai préparé un autre. Et puis, plus on vit quelque part, plus on s'y sent chez soi.

Question « Two for the Road », est-ce le point de vue d'un Anglais découvrant le continent ?

Donen Pas du tout. Du moins je ne le pense pas. Cela n'a rien à voir, ni avec la France, ni avec aucun autre pays. Je ne sais pas si le film est « réaliste » mais en tout cas, tout y est très réel Je ne m'intéresse pas spécialement à la France, je m'intéresse aux rapports humains, aux relations entre un homme et une femme. S'il y a découverte, il ne peut s'agir que de celle d'une personne. « Two for the Road » est fait de multiples détails : le scénario est constitué d'incidents insignifiants mais qui prennent une énorme importance dans la vie d'un couple. Il n'y a pas prétexte à spectacle : pas de guerre, pas de courses de chevaux, pas de crime. C'est seulement quelques instants de la vie d'un homme et d'une femme



Bibi Andersson masque le visage de Bruno Cremer : c'est un plan du « Viol », que Jacques Doniol-Valcroze vient de tourner à Stockholm, et qu'il définit comme « une variation sur l'imaginaire ».

Mon film parle d'un sujet très grave : le mariage. Frederic Raphael et moi avons traité ce problème très sérieusement, sans négliger cependant l'humour. J'ai choisi ce ton parce que je ne connais personnellement pas de meilleur moyen. Mais mes intentions étaient, au départ, aussi respectueuses que si j'avais dû parler de la guerre ou de la bombe atomique. C'est même le sujet qui m'intéresse le plus, la seule chose dont j'aie envie de parler.

Question Vous tournez en ce moment « Bedazzled » qui sera aussi un film satirique...

Donen Je ne sais pas du tout ce que donnera le résultat, mais j'espère que ce ne sera pas un film sans significations, et je souhaite que cela puisse évoquer quelque chose d'important. J'ai écrit le scénario avec Peter Cook et Dudley Moore qui sont à la fois les auteurs et les acteurs principaux. Ce sera dans le ton de « Beyond The Fringe », la revue satirique qu'ils ont longtemps représentée à Londres. L'histoire est celle d'un cuisinier de snack bar (Dudley Moore) qui, parce qu'il ne réussit pas à séduire une serveuse, fait appel au diable et a droit à sept vœux : les sept péchés capitaux. C'est traité très légèrement. En fait, c'est plutôt une farce, le premier « film-farce » que j'aie jamais fait.

Alors, quelle sorte de farce ? Je ne sais pas, mais son humour est très gros. Je suis allé le plus loin possible dans l'humour énorme. J'espère que c'est une nouveauté. En effet, beaucoup de comédies ont — me semble-t-il — un ton très gentil. Là, ce ne sera pas le cas.

Question Depuis « Charade », le burlesque vous attire beaucoup...

Donen Dans « Charade » et dans « Arabesque », il s'agissait de gags très brefs et très visuels. Mais cela restait de l'humour très gentil. Dans « Bedazzled », il y a six séquences et chacune représente un vœu (nous n'en filmons donc que six) et dans chacune de ces séquences, Duddley Moore change de sentiment, d'attitude si vous voulez appeler ça ainsi. Chaque séquence est différente.

Question Vous semblez énormément préoccupé, aujourd'hui, par la réussite technique.

Donen Ce qui me préoccupe, c'est ce qu'évoque le film. Le reste est secondaire, la technique ne vient qu'après. Ce que le film « dit » : voilà ce qui compte. Si ce que l'on a à dire est faux, ce n'est jamais bon. Si le film n'évoque rien, il n'y a rien.

Question Alors, aimez-vous « Arabesque » et « Charade », dont la mise en scène est très concertée ?

Donen J'aime assez « Charade » et j'aime le côté visuel d' « Arabesque » bien que je ne pense pas que ce soit un film tellement important. Visuellement, « Arabesque » est frais et plein de trouvailles, mais je préfère mille fois « Two for the Road » où je n'avais pas un point de vue exclusivement technique. Le dialogue, par exemple, devient important dans certains de mes films comme dans les comédies des années trente, mais je crois que tout a la même importance : dialogue, son, aspect visuel. Mais, encore une fois, ce qui prime c'est ce que le film évoque. Pourtant cela ne doit pas empêcher de rendre beau un film et c'est là un problème de création. Il faut trouver des procédés techniques appropriés. Un certain nombre de personnes dans le public passent à côté des films parce qu'ils en restent à l'aspect esthétique et agréable. Ils perdent ainsi beaucoup de choses. J'essaie toujours de faire des films beaux, mais qui imposent une impression de vérité.

Question Vous semblez toujours préférer les rôles féminins et les privilégier..

Donen Non, pas pour « Two for the Road » par exemple. Dans « Two for the Road », la femme et l'homme sont considérés de la même manière. Simplement, le sujet du film c'est l'homme, la femme, et le mariage. Un homme se sent surtout concerné par la réussite de son travail et il mène sa vie personnelle en même temps qu'il se consacre à son métier. C'est en tout cas ainsi aux U.S.A. aujourd'hui. La femme, elle, en général, est plus concernée par les rapports humains. C'est la femme qui est le plus proche de la vie. Plus sensible aux rapports humains et donc plus facilement touchée par eux. L'homme reste souvent fermé à cela : assis auprès du feu, il lit ses sacrés journaux. La femme reste seule avec sa sensibilité et c'est cela le mariage. Il est vrai que je m'intéresse plutôt au point de vue des femmes. J'essaie même de me mettre à leur place pour penser comme elles. Dans « Charade », le point de vue dominant, c'est bien celui de la femme alors qu'il n'y a rien de cela dans « Arabesque »... J'ai fait « Charade » parce que dans la plupart des films policiers le personnage principal est un homme. Je pensais que ce serait bien de remplacer le héros par une femme. J'ai fait le film à la manière de Hitchcock. Mais s'il y a ressemblance, ce n'est pas à cause de l'humour ou de la parodie : dans beaucoup de ses films, le personnage principal est aussi une femme.

Question Referiez-vous encore une comédie musicale ?

Donen Oui, j'aimerais beaucoup en refaire une. Seulement, je n'en ai pas en tête en ce moment et les circonstances s'y prêtent mal. C'est cher, très long à tourner. On peut passer plus de trois ans à réaliser une comédie musicale vraiment bien. Et cela ne se vend pas en dehors des Etats-Unis... Le seul projet que j'aie est un film dont j'écris le scénario avec Frederic Raphael. Je suis très content de retravailler avec lui après « Two for The Road ». (Propos recueillis au magnétophone par I. D.)

Rencontre avec Paul Wendkos

[redacted]

Dans le numéro spécial sur le cinéma américain, on ne trouvait aucun renseignement bio-filmographique sur Paul Wendkos. Passant une semaine à Londres, j'appris qu'il y tournait un film, « Action on Iron Coast ». Ce ne fut pas une tâche facile que d'entrer en rapport avec lui, et seule, j'en ai l'impression, la mention des « Cahiers », le décida à me recevoir. Sa femme m'apprit qu'à Hollywood il ne voyait jamais de gens de cinéma, mais des docteurs, des écrivains, et qu'il vivait pratiquement en solitaire. Le plus curieux est qu'il se révéla un interlocuteur intarissable, brillant, très passionné par son métier, même si un peu amer.

Paul Wendkos Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est que de travailler à Hollywood... C'est étouffant. Vous avez une chance inouïe, vous, en Europe, car vous êtes relativement libre, alors que nous... C'est presque impossible d'exprimer une idée valable, polémique, dérangeante, comme le font Antonioni ou Godard. Même le mot « idée » les choque. D'ailleurs, il y a eu très peu de films américains récents qui soient bons, alors que vous trouvez des dizaines de films européens qui ruent dans les brancards.

Cahiers Il y a pourtant beaucoup de metteurs en scène qui affirment pouvoir dire ce qu'ils veulent à Hollywood...



Ces canons dans une cour d'honneur sont ceux de « La Marseillaise », l'un des plus beaux — et des moins connus — films de Jean Renoir - le second chef-d'œuvre (« Le Crime de Monsieur Lange » étant le premier) du front populaire ressort ce mois-ci à Paris, version complète et copie neuve.

Wendkos Oui, Stevens le peut, Ford aussi. Les gens de l'ancienne génération ou les vieux réalisateurs, parce qu'ils travaillaient dans des conditions bien plus stimulantes. D'abord, presque tous les films marchaient, et un studio pouvait facilement entreprendre « Les Raisins de la Colère » ou « Les Fous du Roi », et puis il y avait de véritables producteurs... Des gens qui étaient des génies, des visionnaires... Qui savaient choisir le metteur en scène et le scénariste qui convenaient au style du sujet, qui faisaient débuter des gens auxquels ils croyaient. Maintenant, l'ère des visionnaires est finie. La plupart des producteurs sont des gens de deuxième ou troisième zone, qui n'ont ni les qualités, ni les défauts de leurs prédécesseurs. Ce sont des anciens agents, des anciens « executive ». Ils ne pensent qu'à une chose : établir « un package » d'acteurs pour monter l'affaire. Ils jouissent quand ils ont pu mettre en chantier leur film. C'est ça leur orgasme. Après, le tournage...

Cahiers La nouvelle génération ne semble pas très brillante ni très personnelle...

Wendkos Rares sont ceux qui font du cinéma pour exprimer quelque chose. On ne sait pas très bien pourquoi ils ont choisi ce métier, sinon pour gagner un maximum d'argent. C'est une promotion rapide. Pour peu qu'ils aient un petit succès, les voilà lancés : ils ne s'arrêtent pas de tourner et, contrairement aux gens de la génération précédente, ils n'essayent pas de dire quelque chose ni de se spécialiser dans un genre. A part Kubrick, qui a vraiment du génie, je n'en vois pas un qui soit très intéressant, très personnel. Si, il y a quelqu'un comme Martin Ritt. Lui, il essaye d'exprimer des idées. Regardez « Hombre ». Vous ne pouvez pas savoir ce que cet effort représente à Hollywood. Bien sûr, on peut discuter sa mise en scène. Ritt n'est pas un homme de cinéma. Il pense tout de manière très théâtrale, et puis il a son cameraman, le formidable James Wong Howe, qui lui dit : « pose la caméra là, ce sera beaucoup mieux ». Il a raison de l'écouter, mais on sent qu'il n'y a aucune réflexion personnelle sur le découpage. Cela n'empêche pas « Hud » d'être un très beau film, et très important. Je ne veux pas non plus noircir le tableau, il y a sûrement des réalisateurs que je ne connais pas et qui ont du talent, mais dans l'ensemble la situation n'est pas gaie. Moi, j'ai essayé vingt fois de proposer des sujets polémiques, de sortir de la routine. J'ai acheté des romans, j'ai proposé des scénarios... Je crois que je faisais peur aux gens, parce que pour eux c'était de l'art, de l'avant-garde.





Notre amie Christa Lang nous a envoyé ces photos-souvenir d'un voyage avec son mari, Samuel Fuller, au Mexique : Fuller en compagnie de Luis Bunuel et de Budd Boetticher (qui travaille toujours à « Arruzza »).



« The Case Against Brooklyn », de Paul Wendkos.

Cahiers Ce qu'il y a de formidable dans le cinéma américain, c'est aussi sa manière de transfigurer des sujets simples, dans le western par exemple, alors qu'en voulant faire de « l'art », il risque de ne copier que les tics de l'Europe...

Wendkos Attention, je ne fais pas de différence entre cinéma artistique et commercial. On peut réussir une œuvre magnifique qui n'innove en rien. Et vice versa. Très souvent des réalisateurs veulent être ambitieux et se contentent d'aligner des trucs techniques. Moi, je déteste cela. Vous prenez Sidney Furie, par exemple : c'est un metteur en scène complètement vide, creux. L'ambition, ce n'est pas de mettre sa caméra au sol. Quand je dis que je veux faire un film artistique, je n'entends pas déprécier par là d'autres genres comme le western. Mon meilleur film jusqu'à ce jour est un western, d'ailleurs. Mais mes sujets étaient ambitieux au premier degré. Il n'essayaient pas de dissimuler leurs idées derrière des péripéties ou des aventures.

Cahiers Avant « The Burglar », quelle a été votre carrière ?

Wendkos J'ai tourné un grand nombre de documentaires sociaux ou de propagande, pour un Etat, une Université, le Gouvernement.

Cahiers Cela ressemble-t-il aux films de « Frontier Film », de Sidney Meyers ?

Wendkos Sidney Meyers a été *mon professeur*. C'est en tournant ces documentaires que j'ai découvert peu à peu le pouvoir du cinéma. J'ai pris conscience de la notion de mise en scène, de sa valeur, de tout ce qu'elle contenait. Quand j'ai eu l'impression de savoir un certain nombre de choses, j'ai abandonné le documentaire pour travailler dans un théâtre d'avant-garde comme metteur en scène et acteur. Là, je me suis familiarisé avec Brecht. J'ai monté un grand nombre de pièces, notamment « All the King's Men », et puis je me suis tourné à nouveau vers le cinéma et j'ai réalisé « The Burglar », une petite production indépendante. Je sais que le film a été remarqué en France et je me demande si ce n'est pas après l'avoir vu que François Truffaut a décidé de tourner « Tirez sur pianiste », ou tout au moins qu'il a acheté les droits du roman de David Goodis. Ensuite, j'ai été pris sous contrat par la Columbia, et je n'ai pas pu être complètement libre. Il arrive tellement de choses sur un film. Tenez, prenez « The Case Against Brooklyn ». Au départ, ce devait être une attaque très violente contre la corruption, basée sur une affaire politique qui avait fait grand bruit à l'époque. Dans mon esprit, cela pouvait être un nouveau « Force of Evil », le film de Polonsky, l'un de nos meilleurs scénaristes. Et puis, au moment de tourner, le producteur s'est dégonflé ; et moi, j'avais signé. Et j'ai dû tourner une suite de clichés en me rattrapant un peu sur l'interprétation. J'étais loin de « Forcd of Evil » ou de « Body and Soul » Mais maintenant je ne suis plus sous contrat. J'ai payé ma liberté au prix fort : en tournant deux « Gidget » (alors que je ne devais en faire qu'un), ce qui représente la matière la plus immonde sur laquelle j'aie jamais travaillé. C'est répugnant. Mais même maintenant je ne suis pas tout à fait li-

bre. Il faut que je fasse un succès commercial ou de prestige pour pouvoir tourner ce que je veux. « Action on Iron Coast », que je viens de terminer, ne comportera rien de très personnel. C'est l'histoire du raid contre Saint-Nazaire, un film de guerre tout ce qu'il y a de plus normal où je ne me suis pas engagé de manière émotionnelle. Mais je crois qu'il sera très bien fait, très objectif et moralement valable. Du moins, il n'y aura pas d'exaltation Et j'ai eu deux acteurs formidables : Lloyd Bridges et Andrew Keir.

Cahiers Que pensez-vous de vos autres films de guerre, « Tarawa » et « Battle of Coral Sea » ?

Wendkos Le second est sans intérêt. Dans le premier, les personnages étaient un peu plus intéressants et il y avait un bon travail de caméra au début. Je suis assez fort pour cela maintenant. Vous verrez, dans « Action on Iron Coast ». Avez-vous vu « Angel Baby » ? Non ? C'est dommage, parce qu'il y avait quelques scènes très réussies. Les meilleures que j'aie jamais tournées Il y avait une séquence de foule, réalisée entièrement à la grue, dont je suis très fier.

Cahiers Le sujet évoque « Elmer Gantry » ?

Wendkos Oh, mais c'était beaucoup mieux qu' « Elmer Gantry », beaucoup moins hollywoodien. L'attaque de la religion, la critique de l'évangélisme étaient beaucoup plus fortes, plus amères. Il n'y avait pas ce côté luxueux, brillant de « Gantry ». Le ton était plus violent, plus axé sur la dérision C'était un film plein de boue et de dérision. A mon avis, Brooks n'a pas su traduire de manière moderne la morale de Sinclair Lewis.

Cahiers Le film avait été commencé par Hubert Cornfield ?

Wendkos Oui, mais j'ai tout refait. On m'a appelé un jour en me demandant de venir sauver un film. J'ai demandé le scénario. Il n'était pas mal, mais il devait être très amélioré. J'ai dit : « d'accord à condition que je puisse réécrire certaines scènes ». Le producteur m'a promis tout ce que je désirais. Une fois arrivé sur le plateau, je me suis aperçu que tout cela n'était que mensonges. J'avais affaire à un producteur ivre et à un scénariste hystérique, qui, de plus, devait avoir des parts dans le film. Le tournage a été épouvantable et je devais modifier les séquences en cachette. Je n'ai pas pu changer l'acteur principal, George Hamilton, un très mauvais comédien, qui était complètement déphasé dans ce rôle et dans ce film. Je voulais Cliff Robertson. Hamilton détruisait complètement l'histoire. Il paraissait trop faible devant Salome Jens et faussait les rapports entre les deux personnages. Je crois que « Angel Baby » est raté à cause de cela, mais au niveau de certaines séquences je l'aime beaucoup.

Cahiers Et « Face of a Fugitive » ?

Wendkos C'est mon meilleur film. J'en aime beaucoup le scénario, qui était riche en significations. J'ai pu d'ailleurs y travailler en toute liberté, autant qu'à celui du « Cambrioleur » et de « Because they are Young », qui est un petit film que j'aime bien, sur la jeunesse délinquante. C'est très américain, mais c'est pas mal. Dans « Face », je pouvais montrer de manière curieuse le problème de la loi et de la justice. C'est l'histoire d'un évadé qui arrive dans une petite ville. Il ne peut pas en sortir Le sheriff a fait cerner la ville, et attend la photo de l'évadé qui doit arriver par le prochain train. Et le héros, qui sait qu'il sera découvert dès que la photo arrivera dans la ville, s'engage dans la milice du sheriff et propose de se rechercher lui-même. Comme cela, il pourra quitter la ville Mais dès qu'il épingle son insigne, les ennuis commencent. Le sheriff lutte contre un gros propriétaire qui a engagé des tueurs et du coup le héros est pris à partie... James Coburn a un petit rôle et la musique est de Jerry Goldsmith, qui est devenu très célèbre depuis. J'ai utilisé très souvent des plans très longs où l'on sent une tension qui monte progressivement et qui est brisée par quelques effets visuels. Il y a un zoom, notamment, très efficace. C'est un procédé que je n'aime guère, mais là... Hélas, à sa sortie, le film n'a pas obtenu une seule critique, à part un article d'Albert Johnson, et, en Angleterre, un de Charles Barr. Vous ne pouvez pas savoir ce que cela représente que d'essayer de faire une œuvre valable et de ne pas rencontrer le moindre écho C'est décourageant. Il y a des moments où la critique est désespérante. Moi, cela m'a étonné de les voir tous délirer en Amérique sur « Les Dimanches de Ville d'Avray », qui a trente ans de retard. Heureusement, Bourguignon a su trouver une petite fille qui collait bien au rôle, mais la technique du film, Bon Dieu ! Et vous avez vu son western... Prenez aussi « Un homme et une femme » : bien sûr, c'est très bien fait, mais au prix de quels efforts... Combien de temps a-t-il fallu attendre pour obtenir ces effets photographiques, ces couchers de soleil ? La critique ne se rend pas compte qu'il y a une différence entre un tournage de six mois qui permet d'attendre la lumière désirée et un film fait en quinze jours. Et puis, le résultat n'est pas tellement passionnant. C'est une page de journal féminin revue par Vogue ou Harper's Bazar.

Cahiers Votre avant dernier film, « Johnny Tiger », est un western ?

Wendkos Non, c'est un film moderne, tourné en Floride C'est l'histoire d'un instituteur qui arrive dans une école près des Everglades. Sa classe comprend des Blancs et des Indiens. C'est un homme sûr de lui, de sa science. Il pense qu'il va très facilement les éduquer et, en fait, il va commettre beaucoup d'erreurs. Il se heurte notamment à un jeune indien qui est déchiré par un combat intérieur. Il ne sait pas s'il doit rester avec sa tribu ou partir chez les Blancs, vers les villes. Je crois que c'est un assez joli film. Le premier plan montre une fusée décollant du Cap Canaveral et non loin de là quelques indiens qui regardent. Outre Robert Taylor, j'ai dans la distribution Mark Lawrence qui joue un sorcier seminole. J'ai d'ailleurs tourné avec de véritables seminoles.

Cahiers La dimension sociale semble beaucoup vous intéresser ?

Wendkos Oui, mais je n'ai pas pu m'exprimer encore comme je le voulais Il faut que les films aient une portée politique ou sociale. C'est assez facile à faire avec le western. Un film comme « 3 heures 10 pour Yuma » est très réussi parce qu'on voit, ce qui est rare, des gens pour qui le travail passe avant l'aventure. C'est un film très juste et, de plus, très bien réalisé. J'aime beaucoup les mouvements de grue de ce film. C'est un procédé que j'ai beaucoup étudié. Le travelling qui m'a le plus stupéfié est celui de « Quand passent les cigognes ». J'ai vu et revu le film pour comprendre comment il avait été fait. Je crois que j'ai saisi. C'est fou ce qu'il est virtuose, acrobatique, mais je ne crois pas qu'il apporte grand-chose sur le plan de l'émotion. Pour en revenir à la politique, je suis assez fier d'avoir été l'un des premiers et peut-être le premier à avoir brisé la Liste Noire en faisant travailler quelqu'un qui y figurait et en mentionnant son nom au générique. C'était Sol Kaplan, qui composa la musique de « The Burglar ». Mais il a fallu se battre. A l'heure actuelle, on peut essayer de faire un film politique ou allégorique aux Etats-Unis. Moi, j'aimerais montrer l'attitude de la jeunesse face à la guerre du Viet-nam.

Cahiers Quels sont les metteurs en scène que vous admirez ?

Wendkos On parlait tout à l'heure des gens de l'ancienne génération. C'est une pitié qu'ils ne tournent pas. J'ai été très heureux que Rossen ait pu faire « The Hustler ». Voilà un beau film, et « Lilith » aussi. Il y a dans « Lilith » des relations, des détails traités avec une délicatesse inouïe. Pendant les deux premiers tiers de « Face in the Crowd », je me disais que, pour une fois, on osait faire un film d'une impitoyable lucidité. C'était vraiment formidable. Mais la fin est très mauvaise. J'aime bien par contre « Splendor in the Grass ». En Amérique, il y a eu quelques très bons films sur l'armée, sur la police, sur le fonctionnement de certaines procédures gouvernementales que l'on n'a jamais pu faire en Europe. Il y a aussi des westerns qui sont très réussis. Pas ceux de Sturges, qui est un réalisateur clinquant et creux, mais « La Flèche brisée », « My Darling Clementine ».
En Europe j'adore Fellini, Antonioni, Godard, Truffaut. Je n'ai pas beaucoup aimé « Farenheit 451 ». Je détestais la matière littéraire, qui me semblait très fabriquée et justifiable uniquement parce qu'elle avait été écrite par rapport au Maccarthysme. En ne donnant aucun arrière-plan historique ou social, Truffaut faussait le sujet et le réduisait C'était très théorique Mais quel metteur en scène ! Et puis, récemment, nous avons vu un très bon film français très distrayant, « Compartiment Tueurs ». C'est la meilleure imitation du cinéma policier américain qui ait jamais été faite. Je me suis presque senti dans la peau du metteur en scène. Cette volonté de raconter une histoire le plus efficacement possible, comme ce que je fais à la T.V. dans « Naked City » ou « M. Novak ». Curieusement, je crois que c'est à la télévision que j'ai donné le meilleur de moi-même, ce qui est paradoxal quand on pense aux conditions de tournage ! scripts fantômes, plan de travail incroyable, aucune préparation, obligation d'improviser sans cesse. (Propos recueillis au magnétophone par B. T.)

Ce petit journal a été rédigé par Patrick Brion, Igor Doubrowsky, Raymond Rousseau et Bertrand Tavernier.

VENISE 67

Entretiens : avec Pier Paolo Pasolini, Jean Rouch, Marco Bellocchio. Commentaires par Jean-André Fieschi et André Téchiné : Our Mother's House (Clayton), Sovversivi (Taviani), Jaguar (Rouch), Arrière saison (Fabri), O salto (Chalonge), Edipo Rè (Pasolini), Lo straniero (Visconti), La Nuit de la nonne (Kachyna), Soy Mexico (Reichenbach), Il padre di famiglia (Loy), Le Mur (Roullet), La Cina è vicina (Bellocchio), Desert People (Dunlop), Les Pâtres du désordre (Papatakis), Ciao (Tucker), Jutro (Djordjevic), Festival (Lerner), Tatouages (Schaaf), L'Insatiable (Reitz), Déviations (Ostrovski), Trois nuits (Revesz), Col cuore in gola (Brass), Spur eines Mädchens (Ehmck).



SILVANA MANGANO DANS « EDIPO RE » DE PIER PAOLO PASOLINI.

Pier Paolo Pasolini 1 *"Edipo Rè"*

Cahiers Si l'on compare « Edipo Rè » au « Vangelo », ce qu'on ne peut manquer de faire à bien des égards, la première chose qui vient à l'esprit est que, dans « Il Vangelo », vous étiez pour ainsi dire extérieur au mythe envisagé, alors qu'ici vous semblez beaucoup plus directement, plus personnellement impliqué...

Pier Paolo Pasolini Sans doute, mais cela demande des précisions. J'étais un peu extérieur au mythe de l'Evangile si l'on entend par là que le Christ est fils de Dieu : n'étant pas croyant, il est évident que j'étais extérieur à une telle idée. Mais d'autre part, j'étais très proche du mythe de l'Evangile si l'on entend par là un mythe religieux au sens le plus large du terme. J'étais proche aussi d'une idée-force du monde moderne, que j'y traitais : celle de la possibilité d'un dialogue entre marxistes et chrétiens. Il faut donc s'entendre sur les mots. Certes, je suis plus proche du mythe œdipien — l'amour du fils pour la mère, la haine du père — mais là aussi je dois préciser : j'en suis plus proche dans la mesure où je l'ai vécu, j'en suis plus éloigné dans la mesure où je l'ai dépassé, comme il est normal, alors que je n'ai pas dépassé mon « appartenance » à la mythologie chrétienne (même s'il ne s'agit pas dans mon cas de la mythologie chrétienne au sens officiel du terme).

Cahiers Un autre point commun aux deux films, c'est une vision profondément tragique, la mise à nu d'une sorte de douleur fondamentale.

Pasolini A cela, je ne puis répondre. Ce sont des questions que je ne me pose jamais de façon directe. Je crois qu'il s'agit là davantage de l'impression d'un spectateur que de celle d'un auteur.

Cahiers Pour poser la question différemment, il semble qu' « Edipo » a été un film très difficile à tourner, même sur le plan physique ?

Pasolini Vous savez, tous mes films sont difficiles à tourner sur le plan physique. Les endroits où j'ai tourné « Il Vangelo » n'étaient guère plus accessibles que le Maroc où j'ai tourné « Edipo ». Simplement, pour « Edipo », il y a eu de plus grandes difficultés de régie, et de plus grandes difficultés financières.

Cahiers Depuis combien de temps pensiez-vous faire ce film ?

Pasolini J'y ai pensé pour la première fois alors que je tournais encore « Accattone ». C'était alors une idée un peu en l'air, qui a dormi en moi pendant deux ou trois ans. Puis, l'été dernier, à Cannes, j'ai écrit le sujet de « Théorème », que je dois tourner maintenant, et pendant que j'écrivais « Théorème », le traitement d'« Edipo » a pris forme. « Théorème » est un film où l'inceste est multiplié au moins par cinq, et se trouve mêlé à l'idée de Dieu, car la personne avec laquelle les cinq membres de la famille commettent l'inceste est tout simplement Dieu . ces thèmes du divin et de l'inceste, qui se trouvent au cœur de « Théorème », ont redonné vie à « Edipo », qui s'est imposé à ma « fantaisie », et que j'ai tourné en priorité.

Cahiers Est-ce que l'idée ne vous est jamais venue de consacrer un film entier aux souvenirs d'enfance, comme ceux que l'on voit dans le prologue d'« Edipo » ?



Pier Paolo Pasolini.

Pasolini Si j'avais fait cela, le film aurait été plus beau, beaucoup plus beau. Mais sur le moment, cela ne m'intéressait pas : quand je pense à un film, secrètement, j'espère qu'il sera beau, mais en fait je n'ai jamais eu la nécessité de faire un film qui soit seulement beau, j'ai besoin d'autres excitants : dans ce cas précis, l'excitant était le développement marxiste-freudien du thème d'Œdipe.

Cahiers Il y a dans « Edipo » plusieurs plans distincts : souvenirs personnels, rêves, fantasmagories...

Pasolini Oui, c'est un film qui se situe au moins sur quatre plans. La première partie est celle des souvenirs d'enfance, à la fois très synthétisés et très riches, puis il y a la partie fantasmagorique, que j'appelle hallucinatoire, et qui me semble la meilleure. Elle est totalement inventée, puisque là je ne suis parti de rien de connu, que je me suis laissé guider par le pur plaisir de l'imagination. Ma seule base a été ce qu'on peut lire dans toute encyclopédie. On ouvre l'encyclopédie et on lit : Œdipe, roi de Thèbes, etc., c'est-à-dire peu de choses. Comme dans « L'Evangile », je n'ai rien voulu reconstruire d'un point de vue archéologique ou philologique. Je n'ai donc lu à ce sujet aucun texte grec, critique ou historique, ou philologique, concernant ce « Moyen Age » grec où je voulais situer l'histoire. J'ai tout inventé : pour moi, c'est la partie la plus « inspirée » du film. Ensuite vient la troisième partie, qui n'est ni plus ni moins que « l'Œdipe » de Sophocle. Là, et je ne sais si j'ai réussi, je voulais un peu faire ce que Godard dans « La Chinoise » appelle « troisième mouvement » du film. Il y a enfin la dernière partie, sans doute la plus arbitraire, un peu didactique même, qui me semble toutefois assez heureuse sur le plan plastique : c'est le moment de la sublimation. Qu'est-ce que la sublimation ? C'est un choix idéologique, mais naturellement un choix idéologique incertain. D'abord Œdipe est un poète décadent, puis un poète marxiste, puis plus rien, quelqu'un qui va mourir (là je me suis servi d'éléments empruntés à « Œdipe à Colonne »).

Cahiers Si vous m'accordez une question un peu indiscrète : rêvez-vous en couleur ou en noir et blanc ? Les couleurs du prologue sont réellement oniriques.

Pasolini Je rêve des deux façons. Toutefois je dois dire que plutôt que celles du prologue (je ne crois pas avoir jamais rêvé de couleurs semblables), les rêves que j'ai faits (par exemple, je me souviens d'un rêve, vieux de dix ans, où l'explosion d'un volcan mettait en fuite une foule effrayée) ont inspiré les couleurs des épisodes de la peste et des funérailles. L'idée d'ensevelir les morts dans ces oripeaux bariolés, c'est moi qui l'ai eue, et c'est une idée qui a les couleurs de mes propres rêves.

Cahiers L'idée du prologue et de l'épilogue est-elle venue tout de suite ?

Pasolini Immédiatement, oui. Le film est pratiquement né d'elle. En tant que scénariste (et cela est peut-être un de mes défauts) je ne connais jamais d'hésitations. En tant que metteur en scène, quand je tourne, et surtout quand je monte, j'ai des inquiétudes infinies, mais, comme scénariste, jamais. J'ai une idée, et je sens immé-

diatement une sorte de bonheur, ou de violence qui me guident. J'écris ainsi le scénario, du premier au dernier mot, sans connaître l'angoisse de l'hésitation. Mes scénarios naissent comme ils naissent, ils ne sont jamais récrits.

Cahiers Bien que ce soit un mot qui appartienne au vocabulaire idéaliste le plus dévalué, on pourrait donc parler d'inspiration ?

Pasolini Si par inspiration on entend désir de créer, oui. Il s'agit d'une avidité, presque d'une voracité d'agir. Je n'ai pas de temps à perdre, une idée me vient, je m'en empare. C'est vraiment de la voracité plutôt que de l'inspiration. L'inspiration intervient seulement (et de façon totalement imprévisible) au moment du tournage. En fait (je ne sais si les autres cinéastes pensent ainsi) un film est toujours imprévu parce qu'on ne sait jamais quels points en sont réellement inspirés.

Cahiers Vous avez opéré des changements importants par rapport au texte de Sophocle ?

Pasolini Par rapport à Sophocle, non. J'ai opéré des réductions, mais pas de véritables changements. Le seul changement important, par rapport à Sophocle, c'est qu'à la fin j'ai supprimé l'intrusion des filles : parce qu'au fond, j'ai changé l'Œdipe même. Et les filles ne correspondaient pas à mon Œdipe, ni Antigone. Il y a ainsi une exclusion, par rapport au texte, plutôt qu'une modification.

Cahiers Et les paroles du Sphinx ?

Pasolini Les paroles du Sphinx n'existent pas dans le texte de Sophocle. On en parle seulement. Cela concerne « l'antefatto » (les faits antécédents). Le Sphinx fait partie de la mythologie, de ce qu'on lit dans les encyclopédies ou les manuels scolaires, pas du texte lui-même. Il n'est pas précisé comment, ni en quels termes, Œdipe a rencontré le Sphinx. J'ai donc opéré un changement par rapport à la mythologie populaire grecque, non par rapport à Sophocle, en faisant du Sphinx, tout simplement, l'inconscient d'Œdipe : Œdipe peut faire l'amour avec sa mère seulement à condition de refouler le Sphinx dans l'abime, c'est-à-dire dans son propre inconscient.

Cahiers A l'origine, vous ne pensiez pas tourner ce film au Maroc, mais en Roumanie...

Pasolini Oui, il y a eu des efforts dans ce sens. Les Roumains m'avaient demandé de faire un film avec eux, et j'ai été là-bas effectuer des repérages. Mais je n'ai pas trouvé ce que je cherchais parce que, bien que le pays m'ait vivement impressionné par la présence incroyable, comme en Chine, de la révolution industrielle en pleine campagne qui en fait un pays véritablement poétique, cette présence même rendait mon entreprise impossible : les vieux villages de bois ont été complètement détruits. Il n'y a plus rien de vieux, maintenant, en Roumanie, au sens



Le Sphinx dans « Edipo Rè ».

« rustique » du terme. La Roumanie est même, en ce moment, un pays qui se libère du mythe d'Œdipe, des rites agrestes, du mythe du Roi de la Pluie et autres, du mythe du Père en somme. De toute façon, mon voyage n'a pas été inutile parce que j'y ai trouvé de la musique, des chants populaires, que j'ai substitués au Chœur de Sophocle.

Cahiers La fonction des différentes musiques, justement, est dans « Edipo » très différenciée : le rôle de la musique japonaise n'est pas le même que celui des chants populaires roumains.

Pasolini La musique japonaise est reprise à la fin. C'est un peu ce qu'on pourrait appeler vulgairement « Le Thème du destin d'Œdipe ». (Elle revient aussi lorsque Œdipe, comme je le disais tout à l'heure en plaisantant, devient un poète décadent). Les chants roumains, eux, sont de vrais chants, populaires, réalistes, du peuple qui ploie sous un fardeau : épidémie de peste ou régime tyrannique ; ils sont, je le répète, une forme d'équivalence du Chœur que je ne pouvais évidemment utiliser tel quel dans le film.

Cahiers Comment avez-vous choisi les acteurs ?

Pasolini Franco Citti, j'y ai pensé dès « Accattone ». Je suis resté fidèle à ma première idée. A l'origine, ce choix était irrationnel, mais maintenant j'en comprends la raison profonde. Certains critiques me reprochent de ne pas avoir fait d'Œdipe un héros intellectuel : c'est précisément cela que je ne voulais pas, et que Franco ne pouvait être. Parce qu'un intellectuel, par nature, **sait** déjà, tandis qu'Œdipe ne connaît pas la vérité, et ne la découvre que peu à peu. Tout d'abord, il ne veut même pas la voir, cette vérité, puis petit à petit, une fois sur le chemin, il veut la connaître. C'est l'histoire d'un homme destiné à l'action, à faire des choses, non à les connaître, à les comprendre. J'ai donc choisi un innocent, un homme simple, afin que sa découverte de la vérité soit, de façon vraisemblable, dramatique, puis agressive.

Cahiers Quelle a été la réaction de l'acteur face au personnage ?

Pasolini Franco sait que, lorsqu'il travaille avec moi, je l'utilise pour ce qu'il est. Il ne se pose donc jamais de problèmes d'interprétation. Il était un peu ébahi, mais au sens enfantin du terme, je veux dire : intimidé.

Cahiers Lorsqu'on voit Franco Citti dans « Accattone », ou même dans « Mamma Roma », on ne pense jamais qu'il s'agit d'un acteur en train d'interpréter un rôle. Dans « Edipo », oui.

Pasolini Moi, oui, je savais qu'il était un acteur, même dans « Accattone ». Je savais qu'il avait, non pas le sens critique d'un acteur petit-bourgeois, au sens scolaire ou académique, mais qu'il était bel et bien ce qu'il est convenu d'appeler « un acteur né ». Certains des acteurs que j'utilise sont acteurs uniquement parce qu'à un moment donné leur visage est photogénique. Franco a quelque chose en plus.

Cahiers Ce qui est très beau sur le personnage de Silvana Mangano (Jocaste), c'est l'absence totale de psychologie. Elle est plutôt une sorte de fantôme...

Pasolini C'est exactement ce que j'ai voulu. Alors qu'Œdipe était pour moi, comme je vous l'ai déjà dit, un homme simple destiné à agir et non à comprendre, dont l'évolution vers sa vérité cachée est tout le drame, Jocaste est toute différente : elle est un pur mystère. Toutefois, je dois dire, tout bien pesé, qu'à mon sens le personnage de Jocaste est plus réussi que celui d'Œdipe. Avec Jocaste, j'ai représenté ma propre mère, projetée dans le mythe, et une mère ne mue pas : comme une méduse, elle change, peut-être, mais elle n'évolue pas. D'où l'aspect fantômatique que vous signalez.

Cahiers Et en ce qui concerne les autres acteurs ?

Pasolini Je les ai choisis un peu arbitrairement. J'avais besoin d'accomplir, à l'intérieur du film, une sorte de désacralisation quasi humoristique. Dans la mesure où je m'étais jeté dans le mythe à âme et corps perdus, j'avais besoin aussi de maintenir une certaine distance, un certain détachement, pour éviter le ridicule. (Si je m'étais laissé emporter par mon élan, je ne sais trop où j'aurais abouti). Les autres acteurs ont été le frein que je me suis imposé à moi-même : c'est pour cela que j'ai choisi Ninetto dans le rôle du messager. C'est lui qui regarde le Sphinx, et son regard suffit à le désacraliser : sans son regard, le Sphinx aurait été, soit esthétisant, soit simplement velléitaire. Ainsi de Carmelo Bene : il



Œdipe (Franco Citti) et Créonte (Carmelo Bene, de dos) dans « Edipo Rè ».

campe un Créon ambigu, avec un prolongement presque comique. En ce qui concerne Tiresias, j'avais tout d'abord songé à Orson Welles. Je n'ai pu l'avoir.

Cahiers Il aurait été très différent de Julian Beck.

Pasolini Je ne dirais pas **très** différent. Il aurait été une variante, mais pas le contraire. Ç'aurait toujours été un Tirésias profondément mythique, joué par un très grand acteur (comme Julian Beck l'est aussi). Welles, simplement, aurait probablement ajouté au personnage une dimension morale, pimentée de son intelligence et de sa cruauté ordinaires : il aurait été un Tirésias accusateur. Julian Beck, non, il est plus irrationnel, poétique, prophétique au sens le plus mystérieux du mot. Il a fait tomber le moralisme du personnage au profit de son prophétisme.

Cahiers Il me semble que ce film est véritablement unique dans l'histoire du cinéma, non tant à cause de son sujet qu'à cause de l'attitude de l'auteur...

Pasolini Oui, car il est très ambigu. D'une part je suis plongé dans ce mythe jusqu'au cou (comme tout le monde, direz-vous, mais toute mon œuvre, poésies, romans, etc. démontre que je l'ai vécu d'une façon traumatique un peu particulière), d'autre part j'ai voulu avoir une attitude extrêmement détachée vis-à-vis de lui. Je me suis imposé (même pas : ce fut naturel) de considérer le mythe avec le maximum d'objectivité. Je parlais tout à l'heure de recul humoristique. Je pourrais aussi bien parler d'un certain esthétisme de l'image. C'est de cette contradiction apparente que provient, je crois, la particularité du film : un mélange inextricable d'abandon total à la force du mythe, dans le même temps qu'une grande résistance contre lui.

Cahiers Ne pourrait-on pas voir le film comme une sorte de méditation sur les choses — d'ordinaire cachées, enfouies — qui rendent possible (ou impossible) le fait de faire des films, ou des poésies, ou « de l'art » en général ?

Pasolini Vous voulez dire que dans « Edipo » je me suis reposé à nouveau le problème du cinéma, de comment faire du cinéma ?

Cahiers Pas seulement : je veux dire que le film est une double recherche des origines, sur le plan biographique et esthétique.

Pasolini Pour parler banalement, je considère « Edipo » comme le plus cinématographique de tous mes films. Alors que pour tous mes autres films, et surtout pour « Accattone », Bernardo Bertolucci a raison lorsqu'il dit qu'on ne peut pas parler de cinéma (je n'avais pas de formation cinéphilique, je n'aimais pas certains plans pourtant typiques du cinéma, une certaine forme de récit pourtant validée par tout le cinéma ; je manifestais une forme de refus, conscient ou inconscient, je ne sais, à faire du cinéma, je préférais faire de la peinture, ou je ne sais trop quoi), ici, pour la première fois, j'ai accepté les règles, certaines règles inhérentes à cette forme d'expression. Par exemple, dans tous les films, il y a un personnage qui sort du champ, le laissant vide, et un autre qui y entre : je n'avais jamais fait cela. Je considérais qu'il s'agissait d'une règle banale. Peut-être parce que j'aime le cinéma aujourd'hui plus qu'autrefois, dans « Edipo » j'ai utilisé même cette figure. Il n'y avait jamais non plus, dans mes films, de cadrage avec un personnage en amorce, pour les mêmes raisons : dans « Edipo », il y en a beaucoup. Il est inutile de poursuivre l'inventaire : en ce sens, il y a bien ici cette découverte du cinéma dont vous parlez. Cela fait partie, à mon sens, de cette volonté d'esthétisme qui s'est manifestée à moi lorsque j'ai voulu faire ce film (et il faut voir, ici encore, un élément de défense contre le mythe). En fait, cette attitude ne m'a pas réussi comme avec « Il Vangelo ». Lorsqu'on travaille, on se pose souvent de faux problèmes, qui ne révèlent leur nécessité qu'après coup, et en ce sens, même l'erreur est utile : mais je dois reconnaître honnêtement que le recul souhaité n'a été réalisé qu'en très faible part, et que toutes mes résistances ont été inutiles.

Cahiers Avez-vous pu voir les rushes en cours de tournage ?

Pasolini Non, j'ai tout vu à la fois, et je vous laisse imaginer l'épouvante, la tragédie que fut le fait de voir d'un seul coup le résultat de tout un mois de travail. C'était une chose presque insupportable.

Cahiers Le montage a été difficile ?

Pasolini Difficile, oui, comme toujours, mais moins que d'habitude. Moins que d'habitude dans la mesure où pour la première fois, justement, je respectais certaines règles acquises. En tournant, j'avais présent à l'esprit le fait que je faisais un film, et cela m'a servi. Alors que dans « Accattone », c'était de la folie, je n'avais aucun élément pour faire un raccord correct.

Cahiers Dans « Edipo », vous changiez pour la première fois d'opérateur. Ce n'est plus Delli Colli mais Ruzzolini : cela vous a-t-il posé des problèmes ?

Pasolini J'ai changé par nécessité .

Delli Colli n'était pas libre, Rottunno qui devait le remplacer, non plus, et j'ai pris Ruzzolini, dont je suis très satisfait. C'est un Delli Colli peut-être un peu plus rude, mais avec les mêmes caractéristiques fondamentales. Il avait d'ailleurs travaillé avec moi, comme assistant-opérateur, sur « Il Vangelo », « La Ricotta » et « Uccellacci e uccellini ».

et aussi bien le contraire : que la partie moderne peut être le rêve, l'hallucination de la partie antique. Il y a là un télescopage des temps très troublant. Y avez-vous pensé ?

Pasolini Pas du tout, j'y pense maintenant, mais cela me semble très beau, et j'adopte immédiatement cette idée. Je dirai dorénavant à tout le monde que je l'ai eue avant de faire le film !



« Edipo Rè » : au sanctuaire de Delphes, la prêtresse entourée des prêtres.

Cahiers Excusez-moi d'en revenir au prologue. Où a-t-il été tourné ?

Pasolini J'aurais voulu le tourner sur les lieux mêmes de mon enfance, à Sacile, dans le Frioule. Cela a été impossible pour des raisons de production. Je voulais tourner la partie « ouvrière » à Milan, près des usines, et la partie « bourgeoise » à Bologne (où j'ai été étudiant, moi-même un « poète décadent », en somme). Devant tourner à Milan et Bologne, j'ai dû choisir un troisième lieu point trop éloigné de ces deux-là : je me suis rabattu sur la campagne milanaise.

Cahiers Les premières images qu'on voit correspondent à des souvenirs précis, ou « réinventés » ?

Pasolini Ce sont des souvenirs « analogiques », plutôt qu'exacts. Par exemple, je me souvenais de saules, et le scénario parle de saules : j'ai dû les remplacer par des peupliers. Quant au pré (mais un pré c'est plus abstrait, plus géométrique), il correspond plus exactement au pré où ma mère m'emmenait en promenade, lorsque j'étais enfant. Les vêtements (la robe et le chapeau jaune de la mère) je les ai fait reproduire d'après de vieilles photographies. Le costume de l'officier est identique à celui d'un officier des années 30.

Cahiers On n'a jamais vu une enfance racontée aussi totalement et en aussi peu de plans (sinon, très différemment, dans « Au hasard, Balthazar »).

Pasolini Pour moi aussi, c'est là une des réussites du film.

Cahiers Une impression très forte que m'a fait le film c'est (si vous voulez, sur un modèle un peu borgésien) non seulement que la partie antique pouvait être le rêve de la partie moderne.

En tout cas, ce qui m'a impressionné, moi, c'était de retrouver la grande place de Bologne, aujourd'hui, pleine de monde, après notre plongée dans la pré-histoire : c'était cela le rêve.

Cahiers En tout cas, les procédés employés pour filmer la partie moderne sont beaucoup plus « irréalistes » que ceux employés pour filmer la partie antique : courtes focales, etc.

Pasolini J'ai fait cela pour un de ces problèmes qui se posent lors du tournage, et qui se révèlent par la suite n'en être pas : il s'agissait de relier stylistiquement les deux parties. Si j'avais tourné de façon réaliste la partie moderne, j'aurais obtenu un contraste facile et ennuyeux. C'est pour cela que je l'ai montrée comme un rêve, avec les objectifs déformants. Il ne fallait pas donner l'impression, tout à coup, de se trouver à Bologne au sens réaliste du terme, mais d'être à Bologne, justement, comme en un rêve.

Cahiers Pourquoi, dans la partie antique, avez-vous mis des intertitres portant des phrases de texte ?

Pasolini Ils représentent les pensées des personnages. Plutôt que d'utiliser la voix off, procédé du cinéma d'aujourd'hui, j'ai utilisé les intertitres, procédé du cinéma muet.

Cahiers Sur quels critères avez-vous choisi les vêtements de la partie antique ?

Pasolini Ce sont des habits inventés, presque arbitrairement. J'ai consulté des ouvrages sur l'art aztèque, sur Sumer. Certains costumes proviennent directement de l'Afrique noire. Cela parce que la préhistoire, pratiquement, a été la même partout. J'aurais voulu aller plus loin, sur ce point précis : rendre les costumes encore plus arbitraires et préhistoriques. Mais je n'ai pas eu le temps d'approfondir le problème.

Cahiers Justement, une fois le film terminé, y a-t-il des choses que vous auriez aimé reprendre ?

Pasolini Deux ou trois choses, oui. Hélas, je savais déjà, alors que je les tournais, que j'aurais dû les tourner différemment. Par exemple, j'aurais aimé créer une pause entre la mort du père et la rencontre du Sphinx. A ce moment, le film aurait eu besoin d'un moment de repos : il est trop plein, trop bourré de choses. Il fallait une parenthèse, heureuse, presque humoristique. Je voulais tourner une danse de Ninetto avec un oiseau bariolé, rouge, vert, bleu. Œdipe regardait cette danse, et ce moment d'esthétisme pur aurait été utile. Une respiration, une question de rythme. Avant de tourner, je voyais tous les enfants avec ces oiseaux. Au moment de tourner, il a été impossible d'en dénicher un seul. Je ne suis pas satisfait non plus de la partie tournée en studio. Non tant l'amour entre le fils et la mère (que j'aime bien, parce qu'un lit, en studio ou pas, reste un lit, concret, vrai, et que la scène est tournée en gros plans), mais tout ce qui concerne la partie publique, que je n'aime pas. J'avais besoin d'être plus libre. Je voulais ce troisième mouvement du film (toujours pour citer Godard) extrêmement fidèle au texte de Sophocle, et tourné très simplement. A cause du studio, j'ai dû continuer à être arbitraire et « inventif » comme au début. Heureusement, presque par miracle, j'ai pu tourner au Maroc une scène prévue en studio : la rencontre du vieux serviteur qui devait tuer Œdipe, enfant. La campagne marocaine a sauvé la scène.

Cahiers Pourquoi interprétez-vous vous-même le rôle du Grand Prêtre ? Votre réplique est la plus longue du film...

Pasolini Pour deux raisons. La première parce que, sur place, je n'ai trouvé personne qui convenait. La seconde, parce que cette phrase est la première du texte de Sophocle (ainsi commence la tragédie), et qu'il me plaisait d'introduire moi-même, en tant qu'auteur, Sophocle à l'intérieur de mon film.

Cahiers Il me semble que le sentiment de la mort est plus fort et plus présent dans la partie moderne que dans la partie antique. Il est plus dans ce pré vert ou sur le chapeau jaune de la mère que dans le texte même de la tragédie.

Pasolini Certainement, parce que la partie antique, c'est une angoisse vitale, pas une angoisse de la mort. Même lorsqu'on voit la peste, ce n'est pas la mort qu'on voit, mais son aspect horrible et extérieur. La tragédie affronte les thèmes de la vie alors que les images d'enfance sont déjà tout imprégnées de la mort par laquelle le film se termine réellement. (Propos recueillis au magnétophone et traduits de l'italien par Jean-André Fieschi.)

Jean Rouch 2 "Jaguar"

Cahiers Quelles modifications avez-vous opéré par rapport à la version longue que nous avions pu voir à la Cinémathèque ?

Jean Rouch Moi, personnellement, je ne voulais pas couper ce film : je considère qu'il avait sa véritable dimension dans ses deux heures et demie. Malheureusement, si le film était resté de cette longueur, nous n'aurions rien pu en faire commercialement, il était condamné à passer à la Cinémathèque, et dans des conditions de plus en plus déplorables car j'avais une copie qui datait de 55 et les collures sautaient à chaque fois. Nous avons alors pensé, avec Braunberger, faire une exploitation à la Télévision, ce qui amputait finalement le film d'un élément capital : la couleur. Je commençais à être embêté, il fallait faire quelque chose de « Jaguar », des gens comme vous l'aimaient, et il trainait lamentablement dans ses boîtes depuis des années. Lorsqu'on s'est décidé à l'exploiter normalement, on s'est trouvé face au drame qui consiste à ramener un film à une autre dimension que celle qui avait été conçue originellement. J'ai donc coupé certains éléments. Ce que j'ai évité au maximum de faire, c'est de couper les redites, les répétitions, car elles sont, à mon sens, essentielles à ce genre de propos. Quand les gens se répètent, c'est qu'il y a une raison, une nécessité. J'ai coupé plutôt, carrément, certains épisodes dans toute leur longueur : par exemple l'épisode où Ilo arrive au bord de la mer, et devient marchand de pagnes chez les tisserands. Cela faisait déjà une coupe de dix minutes. J'ai coupé aussi une des journées de danses à Accra, et, en particulier, tout ce qui avait trait à des images qu'on avait déjà vues dans « Maitres Fous ». Car j'ai tourné « Jaguar » en même temps que « Maitres Fous » et qu'un autre film, « Mammy Water » : j'ai donc essayé de supprimer ici des éléments qui étaient communs à l'un ou l'autre des deux autres films (ainsi les séquences du pêcheur Ilo se trouvaient également dans « Mammy Water »). Pour le reste, j'ai fait un petit nettoyage. Nous avons ramené le film à 1 h 50, puis, après un nouveau nettoyage, à 1 h 40. Je suis retourné en Afrique avec la nouvelle version du film, et durant les mois de janvier et février, j'ai demandé aux héros eux-mêmes, Damouré, Sika, Lam et Ilo, au cours de trois projections, de refaire des commentaires. J'ai un peu joué à l'apprenti-sorcier, car en refaisant ces commentaires, mes héros ont retrouvé immédiatement leurs personnages, et ont dit des choses extraordinaires, qui me semblaient même meilleures que celles que j'avais enregistrées la première fois.

Cahiers Cela a dû ajouter une dimension supplémentaire de fabulation ?

Rouch Exactement. Et je me suis donc trouvé tout à coup face à un important matériel sonore : j'ai fait le montage-son en utilisant à la fois les conversations enregistrées en 1957, et les conversations enregistrées dix ans plus tard, en 1967. Les voix avaient un peu changé, les procédés d'enregistrement aussi, je me suis servi de ces multiples décalages. La version de la Cinémathèque était accompagnée d'un seul commentaire, c'était un film muet commenté, ce qui possédait son charme propre. Ici, je me suis servi de tous mes vieux enregistrements (j'adore le son), et je n'ai pas pu m'empêcher d'introduire les chants des élections, la musique que l'on jouait dans les bars, la rumeur des marchés, etc. Et tous ces éléments donnent au film un certain déséquilibre, qui est à la fois une chose réelle et irréelle, et s'il a peut-être perdu la vertu du commentaire unique — le côté récit de vacances où l'on raconte son histoire pour quelques amis —, j'ai toutefois essayé de la conserver en inventant le dialogue avec un personnage imaginaire, qui s'appelle Adame, qui est celui auquel on parle, qui pose les questions, etc. En résumé, le film a gagné en qualité technique (l'image 35 est plus belle que l'image 16), il a perdu en quantité, et je ne saurais vraiment dire s'il a gagné ou perdu en qualité absolue, je viens de le voir ici pour la première fois dans sa version définitive. Il faudrait que je le revoie dans des conditions moins mouvementées pour le juger réellement.



Jean Rouch.

Cahiers Est-ce que, en travaillant sur le film tant d'années après l'avoir tourné, vous n'avez pas retrouvé le même type de distance, par rapport à lui, que vos héros par rapport à leur aventure ?

Rouch C'est exactement le schéma qui s'est produit, et la distance était d'autant plus grande que beaucoup de gens qui se trouvaient dans le film sont morts aujourd'hui, beaucoup sont en prison, d'autres ont émigré. On assiste dans « Jaguar » à la naissance de l'indépendance du Ghana, avec N'Kruma qui actuellement est exilé ; autrement dit, le film est devenu un film historique, et cet aspect me touche énormément. C'est aussi pour cela, je crois, que j'ai tenu à y mettre les chants révolutionnaires du Ghana d'alors, car aujourd'hui ils ont complètement disparu. C'est un témoignage sur une époque révolue. De même en ce qui concerne l'émigration : c'est fini, les jeunes gens ne partent plus, à pied, comme dans le film, et il est devenu pratiquement impossible de franchir la douane en fraude, comme je l'ai montré. La police est de plus en plus vache, les contrôles sont continuels, et cette espèce d'euphorie qui existait dans les voyages, cette quête d'un monde moderne à la fois horrible et séduisant, tout cela est fini. Pour trouver du travail, maintenant, il faut se bagarrer très durement, tenir compte des syndicats, très xénophobes, qui n'admettent pas les étrangers, etc. La situation montrée dans « Jaguar » est une situation des années 50, et elle ne se reproduira certainement plus.

Cahiers Pouvez-vous maintenant préciser quel était votre point de vue au moment où vous avez eu l'idée de ce film, et où vous l'avez entrepris ?

Rouch Quand j'ai fait le film, je n'avais aucune idée ! J'avais surtout envie de raconter une histoire et, déjà, de sortir un peu du documentaire pour faire de la fiction. Je connaissais fort bien mes trois héros, j'avais déjà fait un voyage avec eux sur la Côte, et je leur ai proposé d'inventer une histoire, de l'inventer au fur et à mesure qu'on la tournerait. C'était extrêmement simple, j'ai tourné le film à peu près en un an, et nous en inventions ensemble

les différents épisodes. Tout dans le film est de la fiction pure, aucun de ces personnages n'a jamais été dans la vie ce qu'il est dans l'histoire : c'est de la fiction, mais de la fiction dans laquelle les gens jouaient leur propre rôle dans une situation donnée : celle de types qui allaient chercher de l'argent sur la Côte. Ils étaient excités, stimulés, inspirés, et je suivais leurs mouvements le plus fidèlement possible. J'avais une vieille Bell-Howell achetée au Marché aux Puces, celle avec laquelle j'ai tourné ensuite « Moi un Noir » et « Les Maitres Fous », et qui continue aujourd'hui encore à fonctionner. Je vais vous donner un exemple de la façon dont nous procédions : prenons le passage de la douane. C'était un épisode improvisé, mais tourné de telle façon que les personnages ont réellement passé la douane en fraude. Comment ont-ils fait? C'est parce que moi, pendant ce temps, je filmais le douanier. Et quand on filme un douanier, il est très fier, il vous regarde, il sourit, et ne voit pas ce qui se passe dans son dos pendant ce temps! C'était un petit jeu extrêmement amusant. Actuellement, il est certain qu'il serait impossible de faire une chose pareille. Ce qui serait tout aussi impossible, c'est de retourner une séquence comme celle où Damouré devient photographe, et décide d'aller prendre des photos du Premier ministre, à la première réunion de l'Assemblée. Et Damouré y va, en short. Il n'y a pas actuellement un seul pays en Afrique où l'on tolérerait dans cette situation un type en short, il n'y a plus un pays au monde où l'on permettrait cela (peut-être à Cuba, et encore...), où l'on pourrait faire montre d'une telle désinvolture, c'est fini. Moi, j'introduisais les gens dans une situation, la caméra était le prétexte, et le reste coulait de source, il se passait à peu près n'importe quoi, c'est pourquoi l'histoire était si longue. C'était une quête, un itinéraire, mais avec des aventures telles qu'elles pouvaient exister, car nous n'avons absolument pas cherché de grands drames, la mort d'un héros, ou un type qui part avec une fille, des choses comme ça. C'était une histoire banale, une série d'aventures banales arrivées à ces gens, dans un monde qui leur était parfaitement étranger. J'ai pris un peu de son en même temps — ce son que j'ai utilisé — et je suis revenu à Paris. J'avais donc rapporté cette année-là trois films (« Maitres fous », « Mammy Water » et « Jaguar »), je n'avais pas un rond, et Pierre Braunberger s'est tout de suite intéressé à « Maitres fous ». A moi, c'est « Jaguar » qui me semblait le plus intéressant des trois, mais je n'avais même pas de quoi tirer une copie. C'est alors qu'en voyant des extraits du film, Gérard Philipe m'a donné l'argent pour tirer une copie. C'est la raison pour laquelle je lui ai dédié ce film, car je ne connais pas d'exemple d'un tel cas de désintéressement. Il m'a dit textuellement : « Si tu ne peux pas me le rendre, ça m'est égal. » Alors, j'ai commencé à le monter en bout à bout, comme je fais d'habitude, j'ai écouté les sons, et me suis rendu compte qu'un film ne pouvait pas en sortir, parce que les sons étaient très incomplets. Deux ans plus tard, en 56-57, je suis retourné à Accra, avec la copie, et je l'ai projetée devant les protagonistes. Il n'y en avait que deux, Damouré et Lam, et en compagnie d'un comparse, nous avons enregistré le commentaire qui était la base de celui que vous avez entendu ici. Ça s'est passé très simplement, le film était en bobines de 300 mètres, on travaillait dans la cabine d'enregistrement de la Radio du Ghana, et le commentaire a été enregistré après une seule vision. Et c'est en voyant les réactions des gens devant un film de ce genre que j'ai recommencé la même expérience dans « Moi un Noir ». Ce qui différencie toutefois les deux films, c'est que dans « Moi un Noir » j'ai filmé une autobiographie de Robinson, et que cela avait donc un caractère infiniment plus dramatique que la libre fantaisie de « Jaguar », qui, lui, est une grande blague. Mais moi, personnellement, c'est de tous les films que j'ai faits un de ceux que je préfère, parce qu'on était là dans un domaine qui est celui d'une des choses qui me touchent le plus au monde : la fiction la plus extravagante et la plus échevelée, qui est finalement la peinture la plus réelle d'une réalité donnée. J'ai pondu à la même époque un bouquin très sérieux sur l'émigration au Ghana, plein de statistiques et de chiffres très exacts, et lorsqu'aujourd'hui je compare le livre à « Jaguar », je m'aperçois que le témoignage le plus exact, c'est « Jaguar », dans la mesure où au livre fait totalement défaut la dimension humaine. C'est une chose qui m'a beaucoup marqué : on « fabriquait » de la fiction, on faisait de la commedia dell'arte à long terme : on avait notre petit rêve, qu'on poursuivait les uns et les autres, et quand l'un de nous avait une idée, il la mettait en commun avec les autres. C'était possible ou impossible, et on démarrait. On entrait dans un domaine qui n'était pas la réalité, mais la provocation de la réalité, qui révélait cette réalité. Un exemple typique, c'est lorsqu'on a tourné la séquence du marché, avec la boutique « Petit à petit l'oiseau fait son bonnet »... (une idée de Damouré, qui a trouvé cette enseigne sublime). C'était au moment où nous rentrions vers le Niger. Damouré, en dehors du film, me servait d'interprète et d'assistant pour des enquêtes ethnologiques, Lam était chauffeur, Ilo était notre « informateur », le seul qui ait réellement fait le voyage du film, et le quatrième mousquetaire, Douma, était un type que nous avions ramassé en route et qui nous servait de manœuvre, qui m'aidait à transporter le magnétophone — qui, à cette époque-là, pesait vraiment le poids d'un âne mort. Quand on a donc tourné ça, les types rentraient chez eux, ils avaient gagné un peu d'argent et acheté des marchandises, qu'ils ont revendues. La chose étrange, c'est que Damouré faisant le camelot a vendu tout ce qu'ils avaient, d'ailleurs beaucoup plus cher, ce qui leur a permis de racheter les mêmes marchandises le lendemain puis de repartir avec ce qu'ils avaient apporté. Mais voilà l'exemple curieux : on a ouvert la boutique. Il y avait des gens autour de nous. Moi, j'ai filmé, et étant filmés les types ont fait du zèle, ils ont été efficaces, et ça a marché. Cette introduction de la fiction dans le monde réel, avec un écho immédiat, me passionne : finalement, on a une peinture beaucoup plus exacte que si on avait filmé ce monde réel. L'exemple auquel je me réfère toujours, et qui a été pour moi une énorme surprise, c'est la série des films d'Eisenstein sur le



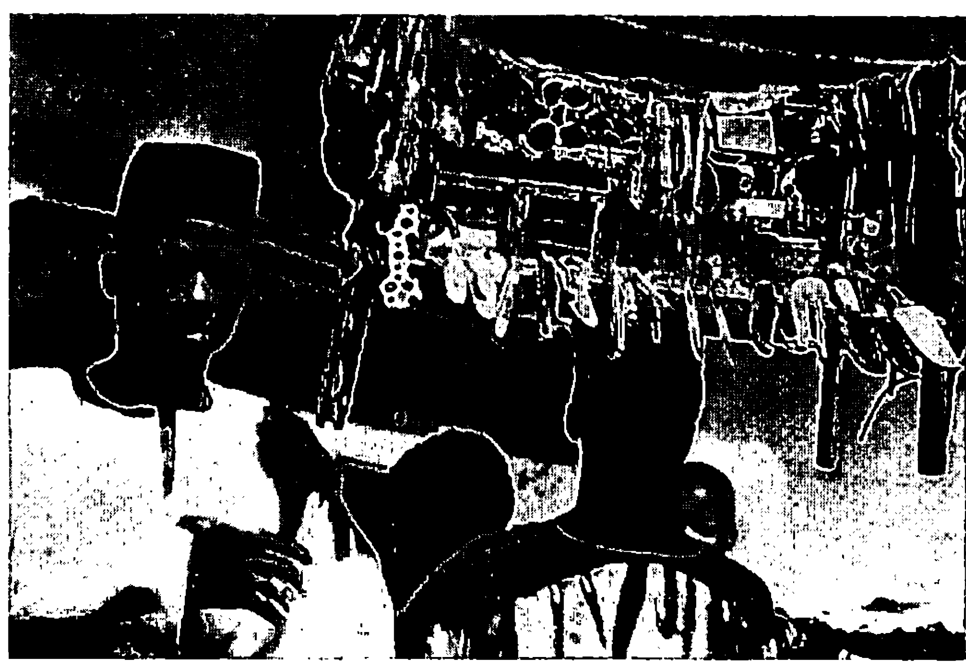
Les actionnaires de la Société Lam-Douma-Ilo-Damouré, et leur devise (« Petit à petit l'oiseau fait son bonnet ») dans « Jaguar » de Jean Rouch.

Mexique. Tous ces films qui m'avaient terriblement touché, qui m'avaient donné une idée du Mexique, un jour on les a présentés au Musée de l'Homme devant des américanistes et des mexicains, qui nous ont révélé que tout y était complètement faux. Jamais les gens n'avaient eu ces attitudes hiératiques, jamais dans un enterrement les hommes étaient à droite et les femmes à gauche, au contraire, tout le monde se soûlait la gueule, et le reste à l'avenant. Seulement voilà, de ces images absolument fausses dans tous leurs détails, naissait l'image la plus réelle de la vie mexicaine. Cela, c'est ce que je voudrais faire. Dans « Jaguar » j'ai essayé, derrière l'idée même du voyage, disons de dépasser le journal « Tintin » pour tomber quelque part du côté de Diderot, de « Jacques le Fataliste et son maître ». Quand je revois ces images, je suis très ému : elles représentent pour moi ce que j'ai fait de plus audacieux (peut-être est-ce raté : quelle importance ?), des choses dont j'aimerais bien trouver au cinéma plus d'équivalent, et que je n'y trouve pas. Le film de Jutra, par exemple, « A tout prendre », ce n'est pas ça, c'est une autobiographie transposée.

Cahiers Ce qui nous touche le plus précisément dans « Jaguar », c'est d'une part la dimension constante du film « en train de se faire », de s'inventer, et le caractère profondément aléatoire et nécessaire de chaque épisode particulier ; d'autre part, l'indéniable qualité onirique qui baigne de bout en bout le récit...


« Jaguar ».

Rouch Ce sont là, en tout cas, mes véritables intentions. C'est ce que je cherche, mais c'est très difficile à faire. Pour moi, c'est un peu comme la peinture surréaliste : l'utilisation des procédés de reproduction les plus réels, les plus photographiques, mais au service de l'irréel, de la mise en présence d'éléments irrationnels (Magritte, Dali). La carte postale au service de l'imaginaire. Je joue ainsi sur les deux registres : je fais des films ethnologiques dans lesquels j'essaie d'exprimer une réalité (qui est d'ailleurs la mienne, mais là n'est pas la question), et j'utilise les mêmes procédés pour dépeindre ce monde onirique que les gens transportent avec eux, et que toute l'équipe de « Jaguar » transportait dans sa tête. On a vécu pendant un an dans notre rêve. Finalement, on s'est aperçu que rien n'était impossible si la caméra était là. C'était l'apport de la liberté, non de la contrainte : avec elle, on franchissait toutes les frontières.


« Jaguar ».

Cahiers Ce qui est troublant, dans « Jaguar » mais aussi dans presque tous vos films, c'est que vous semblez ignorer complètement une certaine « résistance » du cinéma, du matériel-cinéma face à l'objet filmé. On a l'impression que le problème (pourtant essentiel pour tout cinéaste) ne se pose même pas pour vous. On a envie de vous demander, même si la question est un peu idiote ou naïve : comment faites-vous, pratiquement ?

Rouch Le plus simplement du monde. Je continue à appliquer (d'où parfois certains ennuis d'étalonnage) la méthode qui consiste à me raconter à moi-même le film dans le viseur. Quand je m'ennuie, j'arrête. Je cadre, j'appuie sur le bouton, il se passe quelque chose, quand il ne se passe plus rien je stoppe. Et j'utilise la couleur parce qu'on peut se permettre à peu près n'importe quoi, il n'y a aucun problème d'éclairage, c'est beaucoup plus facile. Ce n'est pas la peine de parler d'inspiration : pour moi l'inspiration, c'est d'avoir envie de faire un film. On a envie de démarrer, on se jette à l'eau, et tout démarre obligatoirement. Tout s'enchaîne, il n'y a qu'à suivre. Même dans « Jaguar », il y a des séquences entières sans aucune collure. Et je ne fais jamais qu'une seule prise. Je lançais une action, par exemple : Lam découvre le marché. Je le lance, et je tourne. Il marche, il est arrêté par un gendarme qui lui demande sa carte d'identité, moi je suis la filière. Il rencontre alors un copain (c'est réellement arrivé) qui l'emmène et lui donne une petite table où il vend des parfums, etc. Il n'y a pas de problèmes de cadrage, parce qu'on ne s'ennuie pas une seconde, en faisant un film comme ça. Le hasard objectif joue : c'est la rencontre de quelque chose (on rencontre toujours quelque chose), quand la rencontre a eu lieu, on va ailleurs. On a procédé comme ça, et c'est peut-être pourquoi le fil de l'histoire est si ténu. Au début, on était partis carrément sur des histoires fantasmagoriques, il y avait tout d'un coup l'introduction de l'irréel, Lam devait rencontrer un dragon : j'ai dit : « Ça va être dur à tourner ! Comment va-t-on faire ? » Mais mon rêve, c'est d'un jour avoir les moyens pour faire des choses comme ça. Tout à l'heure, vous me parliez de la distance éventuelle de ces héros face à une aventure vieille de dix ans, mais ils sont retombés entièrement dans cette aventure, tout en sachant très bien que c'était de l'histoire ancienne. C'est comme lorsqu'on retourne dans une vieille maison de campagne, et que l'on retrouve les livres qu'on lisait lorsqu'on était gosses. Tout d'un coup vous retrouvez l'odeur du bouquin, la couleur des images, tout.

Une des choses que j'aime le plus, ce sont les fausses fins. Quand j'étais petit, le mot « fin » c'était triste comme l'arrivée d'un voyage. Ici, il y a cinq fins : moi je trouve ça formidable. Tant pis si les gens s'en vont, moi, quand un film ne me plaît pas, je pars aussi. « Jaguar », c'est très bien d'en voir un morceau, n'importe où, et de partir. C'est pour cela que je regrette la version longue : enfin, il en reste toujours une copie à la Cinémathèque pour les rêveurs impénitents dans vo-

tre genre. J'aimerais faire un film de 24 heures, j'en parlais à Langlois, un film de 24 heures juste. Il ne faudrait pas se tromper, sinon la projection se décalerait d'un jour sur l'autre. Les gens entreraient et sortiraient quand bon leur semblerait. Moi, je ne crois pas à toutes ces histoires de spectacles qui doivent avoir un début, une



Le « Home sweet home » dans « Jaguar ».

fin. Que les héros d'un film rentrent 36 fois chez eux et repartent, ça m'est égal.
En vérité, nous avons été repris à notre jeu, en refaisant le commentaire, et nous avons tout de suite démarré sur une autre histoire. Je viens de commencer à la tourner, elle s'appellera « Petit à petit... », du nom de la boutique. Le thème : les héros de l'aventure se sont enrichis, le berger Lam surveille ses troupeaux, dans une jeep, le pêcheur Ilo a une pirogue à moteur, Damouré est devenu businessman, et un de ses commis lui apprend qu'à la ville on doit construire un building de sept étages. Il dit: « Pourquoi pas chez nous, dans notre village, ce serait bien mieux. » Damouré réunit son conseil d'administration, et tout le monde dit : « C'est impossible, on ne pourra pas y piler le mil, ni y faire monter les vaches. » Alors Damouré est envoyé à Paris pour étudier la vie dans les immeubles à étages. Et de Paris, Damouré envoie à ses amis des « Lettres persanes », qui réalisent ce dont je rêve depuis des années: l'ethnologie parisienne faite par Damouré. Pour l'instant, on en est là, je ne connais pas la suite. On s'est trouvé devant un os, c'est que Damouré, seul à Paris, sans son second et « répondant », Lam, a été incapable d'improviser. Il n'y a rien à faire, il s'agit d'une démarche collective, d'une création de mythes à deux ou trois : il faut une réponse, une excitation réciproque. On continue en octobre.

Cahiers Vous êtes en train de réinventer le sérial à votre façon.

Rouch On ne sait pas très bien où on va mais on a des idées. On voudrait faire un énorme truc burlesque, irrévérencieux au possible (là c'est peut-être ma mauvaise influence !). Je ne sais si on pourra. On va encore m'accuser d'être contre le progrès, l'évolution... Des gens m'ont dit que « Jaguar » était un film colonialiste. Alors, vraiment, si on n'a plus le droit de se marrer ! Ils m'emmerdent ! On voulait faire monter les vaches au septième étage de l'immeuble, on va encore nous tomber dessus...

Cahiers C'est « L'Age d'Or »...

Rouch « L'Age d'Or », oui, et « Les Joyeux garçons ». Malheureusement, ce genre de plaisanteries ne plaît guère. On le fera quand même. Damouré a eu une autre idée très marrante, il est allé à la « Cage », cette boite de Saint-Germain-des-Prés où il y a une fille qui danse dans une cage en acier inoxydable. Il a dit : « moi, le galant, je rencontre une fille très bien qui est dactylo, je l'emmène au village, on la fout dans une cage, en mini-jupe, on écrit dessus, comme au zoo, en latin, « dactylographia parisiana », et on fait payer 25 balles pour la voir taper à la machine, tous les touaregs vont rappliquer, ça sera formidable !... ». Voilà le genre d'idée qu'on a, pour l'instant.

Cahiers Tout le monde fabule ainsi, entre amis, mais ce qu'il y a de beau chez vous, c'est que vous n'en restez pas au stade de la fabulation...

Rouch Quand je fais un film, c'est que ça m'amuse. Je n'ai vraiment fait qu'un ou deux films qui m'ont emmerdé.

Cahiers Lesquels ?

Rouch « Les Veuves de 15 ans », surtout...

Cahiers Là, précisément, on sent cette « résistance » du cinéma, à laquelle nous faisions allusion tout à l'heure.

Rouch Je me suis laissé avoir par le 35, le blimp, le travelling, le matériel lourd. Et ces pauvres filles qui étaient figées, dévorées d'inquiétude ! J'en ai vraiment un souvenir abominable, c'était les travaux forcés, le service militaire. La réaction aux « Veuves », c'était « Gare du Nord ». Pourtant, ça m'aurait amusé de faire ce film, mais autrement, en trois jours (au lieu d'un mois), et avec des images un peu tremblées ! Les autres films qui m'ont ennuyé, et que j'espère vous n'avez pas vus, sont de sinistres pensums sur le palmier à huile ou le cocotier, bref des sujets prétendus sérieux que je ne suis pas parvenu à appréhender.

Cahiers Vous considérez « Jaguar » comme votre premier film de « liberté totale » ?

Rouch Oui, c'est pourquoi il est resté si longtemps dans ses boîtes. Les gens n'auraient pas compris, ce n'était pas du cinéma, c'était quoi ? En fait, « Jaguar » a été beaucoup plus difficile à faire que « La Chasse au Lion », par exemple. « Le Lion », c'est facile : vous essayez de filmer un événement qu'avec un peu de patience vous finirez bien par attraper. Il suffit d'attendre. Par exemple, vous voulez filmer la mort de De Gaulle. Supposons qu'un de ses neveux, qui ne l'aime pas, veuille filmer la mort de tonton De Gaulle. Tous les matins, il le filme, jusqu'à ce qu'il meure. De toutes façons, il est sûr du résultat final. Filmer des événements comme la mort d'un lion (d'où ma comparaison subtile) implique qu'on finira bien par se trouver au rendez-vous, je veux dire à la fois le chasseur et le lion. On sait qu'il y a quelque chose au bout. Dans un film comme « Jaguar », au contraire, on n'est sûr de rien du tout, on n'a pas de repère. « Gare du Nord », c'est pareil, on jouait sur la fin. L'une des raisons pour lesquelles je tenais au plan unique, c'est que c'était un moyen de stimuler l'émotion des acteurs et celle des techniciens qui devaient tenir le coup jusqu'au bout. Le moindre faux pas pouvait être fatal. Cela apporte au tournage lui-même une dimension mythique : le mythe est au bout, il faut seulement y arriver.

Cahiers Est-ce que le fait de travailler toujours avec les mêmes personnes modifie vos rapports avec ces personnes, ou préservez-vous toujours un côté ludique ?

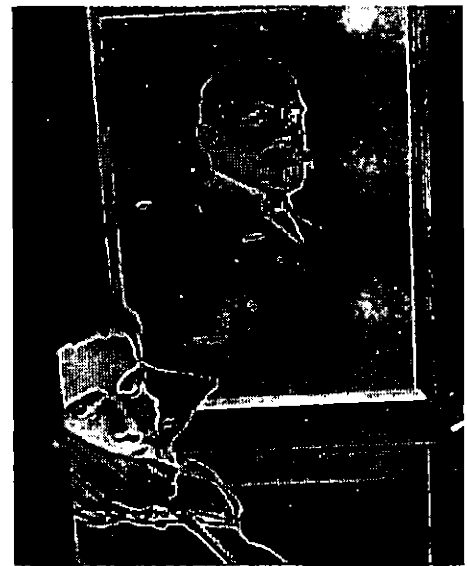
Rouch Le côté ludique demeure constant. On s'entend bien. Entre nous, on s'appelle « les vieux cons » (un peu par antiphrase : l'autre groupe est évidemment formé par les jeunes cons !). On ne se force jamais, on se sent libre. Nous avons une espèce de complicité avec la caméra.

Cahiers Complicité qui n'exclut pas le spectateur, ce qui aurait pu se produire.

Rouch Oui. Une autre chose que j'aime, dans « Jaguar », c'est que pour des raisons de pauvreté, je n'avais qu'un seul objectif, le 25, celui qui se rapproche le plus (en 16), de la vision normale. Cela donne une grande unité d'image. Je me méfie du zoom, parce qu'il introduit trop délibérément l'artificiel (et il n'y a rien à faire, si on en a un, c'est une tentation terrible, on s'en sert). Quand on marche avec un 25, par contre, c'est peut-être plus saccadé qu'avec un grand angle, mais c'est aussi plus « naturel ». Dans le même ordre d'idées, j'aime aussi beaucoup la vieille image Kodachrome, qui a justement un effet super-onirique. Dans ce domaine, il ne faut pas de demi-mesure : ou bien la couleur de « La Chinoise », ou celle-là.
(Propos recueillis au magnétophone par Jean-André Fieschi et André Téchiné.)

Marco Bellocchio 3 *“La Cina e vicina”*

Cahiers Qu'avez-vous pensé des réactions de la critique ?
Marco Bellocchio Les critiques de cinéma, dans un festival, sont comme des candidats qui passent un examen : on leur donne un sujet, et ils ont peu de temps pour le traiter. Alors, ils s'en tirent comme ils peuvent. Globalement, je puis dire que j'ai été attaqué par la critique italienne, et défendu par la critique étrangère. En ce qui concerne la critique italienne (et cela est assez bouffon, même si pathétique), j'ai été défendu par le centre-droite : démo-chrétiens, etc. Les critiques les plus sérieuses, les plus constructives, même si défavorables, sont venues de la gauche. Les journaux bourgeois à fort tirage (« Corriere della Sera », etc.) ont limité la portée politique du film, directe ou indirecte, son côté didactique en quelque sorte, en n'en considérant que l'aspect comique. Les journaux de gauche, eux, ont contesté la validité politique de l'œuvre. (Je ne dis rien de ceux qui sont encore fidèles à des critères à la Benedetto Croce, qui pensent que l'art existe dans l'absolu, car de ceux-là il vaut mieux ne pas parler). Mais, dans l'ensemble, je crois que mes intentions profondes n'ont pas été comprises. Le film repose pourtant, assez évidemment, sur deux niveaux politiques distincts : un direct, un indirect. Alors que « I pugni in tasca » était un film politique de façon très indirecte, ici j'ai cherché une solution nouvelle. J'ai voulu dire de façon **directe** les choses qu'il me paraissait nécessaire de dire. Simplement, sans détours ni faux-fuyants, tout en évitant le didactisme élémentaire, le jdanovisme, grâce à une certaine liberté stylistique. Chacun peut se tromper, mais je crois avoir fait cela de bonne foi. J'ai cherché un style totalement précis, net, incisif. En ce sens, tout en ayant accepté volontairement certaines schématisations inhérentes au genre comique, au « boulevard », presque au spectacle de foire, je pense qu'il y a dans le film — comment dire ? — des moments cinématographiquement autonomes.
Cahiers Il me semble que la critique italienne, en discutant l'efficacité du film d'un point de vue presque régionaliste, s'en est du même coup masqué la portée plus universelle, applicable en tout cas à toutes les sociétés de type bourgeois...
Bellocchio Exactement. Nous assistons à une sorte de procès d'intégration de l'Italie dans l'Europe. Elle s'intègre avec un certain retard, par rapport à l'Angleterre, la France ou l'Allemagne, dans un mouvement de social-démocratisation que les autres sociétés européennes ont déjà entrepris depuis longtemps. Ce que le film affirme avec force (et il m'importe peu de le faire avec de gros sabots, de façon grossière) c'est qu'en temps de paix (je ne puis parler de ces choses en temps de guerre : il est évident que sous l'occupation, par exemple, il pouvait y avoir un certain nivellement d'options idéologiques par


Marco Bellocchio.

ailleurs contradictoires), c'est qu'en temps de paix, d'un point de vue marxiste, l'alliance d'un parti bourgeois et d'un parti ouvrier est **impossible** parce que, inexorablement, le parti ouvrier sera détruit, phagocyté par le parti bourgeois, il sera annulé par lui. Et ce discours vaut, je le crois, autant pour la France ou l'Italie que pour l'Angleterre, où l'on assiste aujourd'hui à une politique travailliste qui en vient à soutenir la guerre au Viet-nam, c'est-à-dire à une sorte d'irresponsabilité consentie. C'est en ce sens que j'ai voulu faire un film précis et rigoureux, aux articulations parfaitement huilées. La répartition des situations dramatiques, la construction géométrique des séquences, les rapports entre les différents personnages y servent une **thèse**, une démonstration qui se voulait d'une perfection abstraite. C'est pour cela que je rejette les critiques qui me disent : « la classe ouvrière n'est pas comme ça, etc. », car je ne suis nullement parti de critères sociologiques. On ne peut utiliser les clefs néo-réalistes pour juger ce film. Toutes les situations sont abstraites, poussées volontairement à l'excès, à l'absurde. Cela est clair : toutes les coïncidences du film sont absurdes, invraisemblables. J'ai justement voulu cela, tout ce que je puis dire est : le film est tel que je l'ai voulu.
La seconde équivoque qui pèse sur le film, et qui est pour moi très désagréable, est de lui voir coller l'étiquette « comédie », alors qu'il est manifestement difficile de le faire entrer dans une catégorie aussi déterminée.
Cahiers Le film entier procède par réduction de significations, à la différence de « I pugni in tasca ». Tout a un sens, et un sens précis. C'est tout le contraire d'une attitude impressionniste.
Bellocchio Oui, la politique y est totalement incarnée. Carlo, par exemple (Paolo Graziosi), représente le Parti Socialiste en train d'investir la bourgeoisie. La bourgeoisie accepte cette agression, elle en est un peu fâchée au début, mais elle finit par comprendre qu'il y a là pour elle plus d'avantages que d'inconvénients. Elle comprend qu'il y a là une éventuelle troisième force dont elle pourra jouer. J'ai rendu cette idée de la façon la plus concrète possible, à travers des personnages bien définis. En fait la petite bourgeoisie se répand comme une tache d'huile. Cela est très typique de la politique italienne. Au début, les partis bourgeois se méfiaient des partis ouvriers, puis ils les ont acceptés, et maintenant ils en sont satisfaits. Le moment de suspicion correspond dans le film aux scènes où la bourgeoisie cherche à établir une distance entre elle et le prolétariat. Mais si la bourgeoisie se révolte contre le rapprochement des classes, c'est seulement superficiellement. Elle prend les meilleurs éléments du prolétariat, elle les éduque à sa cause, elle se refait un sang neuf.
Cahiers Avec le personnage du jeune pro-chinois, Camillo (Pierluigi Aprà), vous poursuivez sur un autre mode le discours sur l'adolescence inauguré dans « I pugni in tasca » : son narcissisme et sa révolte s'expriment certes différemment de ceux de votre précédent héros, pourtant il y a entre eux de nombreux points communs.
Bellocchio A l'origine, son rôle était plus développé, puis je l'ai réduit. Mais il constitue bien le trait d'union entre les deux films. En fait, il est un utopiste de la Révolution. Cela aussi n'a pas été compris, peut-être parce que j'ai eu la main trop lourde. Qu'exigeaient de ce film les pro-chinois italiens ? Qu'il soit ouvert à leur avenir. Mais dans la mesure où je voulais faire un film politique, il fallait que je reste enraciné

à la réalité. Il est évident que je suis de leur côté. Mais il faut bien reconnaître qu'ils font preuve d'un manque de réalisme absolu : dans les manifestations, par exemple, ils sont courageux et efficaces ; c'est dans l'ordre de la recherche théorique qu'il leur reste beaucoup à faire : il leur faut comprendre et rechercher comment adapter à notre société des loisirs les formes marxistes-léninistes. Les manifestations troublent certes la société, elles la provoquent, mais le problème est d'être une véritable force avec laquelle elle doive compter. Nous en sommes loin. Il y a un fractionnement, un éparpillement incroyable des forces : groupuscules eux-mêmes disséminés en d'infinis sous-groupuscules. Cela est certes le signe caractéristique de toute crise de gestation, avec déchirements internes et autres maladies de croissance. Pourtant, si on lit la presse prochinoise italienne, la presse combattante, on doit reconnaitre qu'elle est malheureusement infantile, dogmatique au pire sens du mot. Les seules revues sérieuses sont aujourd'hui les revues d'élaboration théorique (« Quaderni Rossi », « Quaderni piacentini ») : telle est la voie à suivre, plutôt que celle des feuilles de chou paroissiales, confidentielles et inefficaces.

Cahiers Ayant mûrement réfléchi à ces problèmes, comment avez-vous tenté de les résoudre **par le film ?**

Bellocchio Même si c'est un mot dangereux, disons que j'ai recherché une clef « grotesque ». (Je répugne à dire cela, car c'est l'habituel alibi des cinéastes vulgaires). Je voulais construire un mécanisme aussi parfait que celui d'une horloge. Pour ce faire il m'a semblé que les rapports des quatre personnages principaux étaient une base solide et réelle, sur laquelle pouvait s'élaborer l'architecture du film. Le cinquième personnage, celui du philochinois, a un rôle plus autonome, presque instrumental. En ce sens, le titre que j'ai choisi peut laisser planer une équivoque. Pour parler de façon cinéphilique, on pourrait, pour expliquer mes intentions, se référer au « Servant » de Losey. Là, il y avait le sens de la décadence, de la corruption, avec une clef brechtienne extrêmement raffinée et subtile, presque impalpable : on y voyait deux produits du prolétariat détruire de l'intérieur un refuge de la grande bourgeoisie britannique. Dans mon film, c'est exactement le contraire : en apparence seulement, dans « La Cina è vicina », le couple de prolétaires asservit la classe dominante. En fait, ce sont les deux bourgeois qui les asservissent. Ou, en peu de mots, c'est la propriété qui asservit les uns et les autres. Ceci pour dire que ce n'est certainement pas un film que l'on peut voir à la façon dont on voit les films de Germi. Ce qui a surtout dérouté, je pense, c'est le changement de ton avec mon premier film : songez aux décors, aux fleurs fanées, à la photographie obscure, à cet adolescent à qui s'appliquaient les vers de Rimbaud : « Oisive jeunesse, à tout asservie, Par délicatesse, j'ai perdu ma vie. » Pour tout dire, on peut me trouver présomptueux, mais je pense que mon film est très rigoureux et très cohérent. Si le film a ses limites, ce n'est pas de ce côté-là qu'il faut les chercher.

Cahiers Puisque vous-même parlez de limites, si limites il y a, c'est, semble-t-il, très consciemment, très délibérément...

Bellocchio Oui, et si on me dit : « Tu t'es limité », je réponds : « Oui, mais je suis libre de me limiter si bon me semble, non ? » On peut voir cela comme un sophisme, pourtant c'est vrai. Le film est un acte de volonté de ma part, et peu m'importe si l'on me reproche ou si l'on me loue certains de ses détails, plus poétiques que d'autres (le collège, etc.), pour moi c'est un tout, un tout compact.

Cahiers On ne peut nier, dans les cadrages, la photographie, le jeu, un refus évident de la joliesse ou de la préciosité.

Bellocchio J'ai voulu ces plans fixes, cette forme de théâtralité (comprise dans un sens différent de celui, péjoratif, de Bresson). Il s'agissait de maintenir une certaine froideur, une distance critique. C'est pourquoi le travelling accompagne les personnages mais ne va jamais à leur rencontre, ni n'élimine un personnage au profit d'un autre. On ne va jamais d'un plan général à un plan rapproché, ou le contraire. Lorsqu'on passe d'un plan général à un plan rapproché, c'est toujours par une coupe, jamais par un mouvement d'appareil.

Cahiers Rarement on a eu l'impression, comme ici, que l'auteur refuse de parler de lui-même, de ses propres problèmes, mais vise à la généralité. Cela est surprenant de la part d'un jeune cinéaste...

Bellocchio Il y avait en moi une angoisse et une volonté forcenée de m'adresser directement au public, sans les habituels intermédiaires formels ou psychologiques. Un auteur n'a pas le droit de parler de nécessité intérieure, mais il y avait en moi la nécessité de m'objectiver à mes propres yeux, alors que dans « I pugni in tasca » je m'attachais, même si de façon autocritique, à rendre compte de ma propre biographie. Ici, cette attitude est mise entre parenthèses : je ne me réfère pas à mes expériences personnelles, je construis un objet que j'espère utile. C'est en ce sens que je parlais tout à l'heure d'acte de volonté. J'ai cherché à créer une dialectique, même vis-à-vis de moi-même, tenir compte de la thèse et de l'antithèse. Je ne voulais pas, comme tant de metteurs en scène, raffiner sans cesse le même propos, jusqu'à le rendre évanescent. Je préfère chercher dans des voies différentes. Si je fais un troisième film, il sera complètement différent de celui-ci. Par exemple, il ne concernera plus la province.

Cahiers Vous vous référez souvent à un certain cinéma américain, ce qui peut sembler curieux de votre part. Qu'est-ce qui vous touche dans ce cinéma, le refus du flou, l'efficacité ?

Bellocchio Oui, là je me sépare assez nettement d'autres metteurs en scène d'aujourd'hui. Par exemple, il est certain que Godard a beaucoup apporté au cinéma, en le libérant de nombreux tabous esthétiques, et le travail accompli est irréversible, mais en même temps on peut penser que son influence a été désastreuse. Je sais bien qu'on ne doit pas juger un auteur sur ses disciples, mais il faut reconnaitre que ses suiveurs sont particulièrement énervants. Cela dit, chacun mérite d'être ce qu'il est, et il n'y a pas de larmes à verser sur les pseudo-talents qu'il aurait détruits : nous sommes conditionnés par notre société, mais en même temps responsables de ce que nous faisons.

Si l'on veut parler de mes goûts actuels (nous sommes des animaux dialectiques, et les goûts ça se transforme, ça évolue), je dois dire que je tiens Billy Wilder pour un grand maître. Face à la décadence de la plupart des grands cinéastes de sa génération, il est l'un des seuls à avoir conservé intacte sa force et sa virulence. Chez lui, c'est l'intelligence qui domine. Contrairement à beaucoup de critiques, je trouve très beau son dernier film, « The Fortune Cookie ».

Cahiers Sur quels critères avez-vous dirigé vos acteurs ?

Bellocchio La plupart étaient des acteurs de théâtre, dont le premier mouvement était de donner une interprétation immédiate des répliques que je leur proposais. Mon travail était de refuser cette première interprétation, forcément rhétorique, pour fouiller plus profondément le texte et ne pas trahir mes intentions. Il fallait tenir en bride leur sincérité, et la dévier sur ce qui me semblait être la vérité du film, plutôt que leur vérité. Le seul personnage dont je ne sois pas très content est celui de Giovanna (Daniela Surina), que j'ai beaucoup coupé.

Cahiers A propos de coupures, vous avez changé la dernière séquence du film, par rapport au scénario.

Bellocchio J'ai fini par me ranger, à ce sujet, à l'avis d'Elda Tattoli. Le final envisagé tout d'abord était trop lyrique, trop passionné, trop « I Pugni in tasca » en un mot. J'ai préféré quelque chose de plus sec et de plus élégant, de plus bref, de plus définitif. Le final tel qu'il est maintenant me satisfait : en quatre plans, tout est dit.

Cahiers Vous avez des projets ?

Bellocchio Je ne veux pas dire que je sois satisfait — la satisfaction est une marque profonde d'imbécillité — mais je suis dans une situation d'attente, de maturation. Je m'imprègne de choses, sans savoir ce que j'en ferai, j'emmagasine, je ne suis pas pressé. Tout ce que je puis dire, c'est que le chapitre provincial est clos pour moi. (Propos recueillis au magnétophone et traduits de l'italien par Jean-André Fieschi.)



PIERLUIGI APRA DANS « LA CINA E VICINA » DE MARCO BELLOCCHIO.



« OUR MOTHER'S HOUSE » de JACK CLAYTON.

Commentaires

Innovation d'importance : les films ne représentent plus leurs pays respectifs, mais leurs seuls auteurs. La disparition des sélections nationales explique la prédominance des films italiens, français et allemands, comme l'absence totale de films soviétiques, polonais, japonais, suédois, espagnols. Le principe est valable, même si son application contestable : les trois films allemands ne s'imposaient nullement.

Venise est un festival politisé, à bon (« La Chinoise », « La Cina è vicina », « Les Pâtres du désordre », « Sovversivi ») ou à moins bon escient (« Arrière-saison », « La Nuit de la nonne », « Le Mur »). Rien ne sert de s'en plaindre, ou contentez-vous de Cannes et San Sebastian. Le palmarès : l'attribution du Lion d'Or au meilleur film de la compétition (« Belle de Jour ») est chose assez neuve pour qu'on s'en réjouisse, quelles que soient les mines déconfites des criticaillons parisiens qui s'étaient déjà signalés par leur totale incompétence lors de la sortie du film à Paris. Les citations tendancieuses des « Cahiers » ne sauraient servir d'excuse à leur incommensurable mauvaise foi (c'est à quelques lignes de « Combat » que nous songeons ici). Buñuel dit (n° 191, p. 70) : « J'ai joui d'une liberté totale pendant le tournage et, de ce fait, je me considère comme entièrement responsable du résultat. » Qu'il se montre d'autre part moins enthousiaste que nous sur l'un de ses trois plus beaux films, c'est qu'il n'est guère de ceux qui ont l'habitude de faire l'article sur leurs propres marchandises. (Griffith qualifiait ainsi « Naissance d'une Nation » de « mélodrame de bas étage »).

Certains des films projetés à Venise ont déjà été critiqués ou annoncés dans de précédents numéros des « Cahiers ». Il s'agit, donc, de « Belle de jour » (n° 191 et n° 192) ; « Dutchman » (n° 191) ; « Edipo Rè » (n° 192) ; « La Chinoise » (n° 194) ; « L'Etranger » (n° 189) ; « Mouchette » (n° 189). — J.-A. F.

OUR MOTHER'S HOUSE (JEUNES VIES) DE JACK CLAYTON (ANGLETERRE)

« Our Mother's House » conte l'aventure de sept enfants tenant cachée la mort de leur mère pour éviter d'être envoyés dans un orphelinat, et affrontant le retour de leur père. A la suite de révélations ternissant la mémoire de la défunte, le meurtre du père sera commis. Il ne restera aux enfants qu'à se livrer au monde adulte.

La demeure victorienne, proche des manoirs hantés peuplant les noirs récits d'Oscar Wilde et Henry James (auquel Clayton est plus fidèle ici qu'en adaptant, ailleurs, « Le Tour d'écrou »), l'arrière-saison automnale projetant sur les quartiers résidentiels londoniens les ombres d'une autre époque, les nuances sombres et crépusculaires de la photographie, contribuent à auréoler le domaine de l'enfance d'un halo funèbre, à mi-chemin entre le désir de résurrection et l'emprise fascinante de la décomposition. Les rapports ludiques entre les personnages sombrent bien vite dans la sorcellerie, et les incantations nocturnes visent moins à établir un plan d'égalité ou d'intimité entre les vivants et les morts qu'à initier les élus au sein de leur refuge, à les mieux faire pénétrer dans l'espace surréel où ne peuvent se démêler l'horreur et la féerie.

Et tous les efforts de Clayton tendent vers cette avancée minutieuse et rituelle au fil ténu des simulacres et des fantômes, de la même manière que la caméra approche le miroir reflétant la vieille maison aux fenêtres éclairées. Car Clayton ne viole pas impunément un univers où la moindre hâte pourrait être fatale. Il travaille avec précision, apprivoise, aiguisant chaque élément de sa technique pour capter des courants aussi difficiles. La direction d'acteurs est d'une cohérence et d'une originalité d'autant plus subtiles qu'elle s'exerce sur sept enfants sans aucune confusion, refusant autant la facilité de la ressemblance que celle de l'opposition caricaturale. Le choix des visages, du comportement et du costume, crée une complexe et passionnante relation de groupe échappant à tous les pièges de caractérisation et d'uniformité.

Dans ce film, les rares plans d'extérieur ne viennent pas briser l'envahissement maléfique du décor hanté, ils le prolongent, le développent, dans son influence fantasmagorique. Ainsi la promenade en barque dans le parc où surgissent sur la rive les carapaces figées des monstres de pierre, ainsi la promenade en moto où la petite fille grisée de vitesse se fait reconduire chez elle. Les voyages ramènent au Lieu comme autant de fugues ou de variations. Et cela fait du plan de la fin, où le départ s'affirme dans la pleine nuit du crime, où les enfants emmitouflés et sans guide marchent dans le noir, non pas la remontée possible et annoncée vers une réalité adulte mais plutôt la descente définitive, l'appel des eaux qui ont recouvert la mort de la mère, celle du père et celle du décor à chaque pas davantage perdu. Car c'est bien cet engloutissement progressif que filme Clayton, cette chose qui se passe dans le regard de l'enfant au moment où le regard de la mère se fixe irrémédiablement, cet instant privilégié où la panique tire vers l'enchantement, où toutes les choses, les parures surtout — cette robe rouge au-dessus du lit — n'apparaissent plus comme des objets mais comme des appels persistants. Le père lui-même alternera des moments de débauche bruyante à ces purs moments de profonde découverte (la convention se serait contentée de réduire son personnage à celui de digne représentant d'un ordre établi, extérieur, réaliste).

La force de Clayton consiste à choisir l'enfance, ce terrain propice, à la fois vierge et contaminé par les ombres, puisant sa pureté de la cruauté, pour franchir le cap de la mort et avancer dans le Temps où non seulement les figures de cauchemar se fondent en visages familiers mais où les âges se chevauchent, où le retour du père, brusquement, au milieu du film, est une « apparition », et où la voix de la mère se réincarne dans celle de la petite fille. — A. T.

SOVVERSIVI DE PAOLO ET VITTORIO TAVIANI (ITALIE)

Le film analyse et développe les réactions de quatre personnages distincts à l'annonce d'un événement de portée nationale : la mort de Palmiro Togliatti. Cette mort, qui bouleversa l'Italie tout entière, marque la fin d'une certaine époque du communisme, que Togliatti incarna avec l'intelligence et la générosité que l'on sait. Le rituel des obsèques, jusqu'à l'enterrement final, est l'ossature du film (grâce à des stock-shots et des plans reconstitués), ossature par rapport à laquelle les quatre anecdotes simultanément envisagées se définissent, s'entrecroisent, se répondent, sans jamais toutefois empiéter spatialement l'une sur l'autre. Ce rituel intervient tout au long du récit, jouant un double rôle : a) symbolique, b) plastique : de ponctuation.

Les quatre personnages choisis, s'insérant chacun dans un milieu social déterminé, vivent tous, au moment où le film les saisit, dans une situation de crise, idéologique ou sentimentale, et que l'Evénement révèle en pleine lumière : le sujet de « Sovversivi » est ainsi, très directement, la recherche du rapport dialectique complexe qui unit les problèmes particuliers de l'individu à ceux de la société dans laquelle il vit. Ce schéma classiquement marxiste est illustré par les frères Taviani (sans Valentino Orsini) avec rigueur et honnêteté, et même avec une certaine origi-

nalité formelle. Mais il convient, avant de poursuivre, de présenter brièvement les acteurs de la fable. Ce sont :
a) Ermanno, un jeune licencié en philosophie, qui hésite sur le choix d'une carrière. Insatisfait et velléitaire, il s'essaye à diverses activités, et notamment à la photographie, en compagnie d'un de ses amis, Muzio. Muzio est à la fois son double et son contraire, qui



« Sovversivi » de Paolo et Vittorio Taviani.

renonce bourgeoisement à poursuivre des chimères, là où Ermanno cherche désespérément à étancher une soif d'absolu plus utopique, mais plus méritante aussi.
b) Ettore, un révolutionnaire sud- américain exilé à Rome depuis plusieurs années. Il comprendra que le temps des atermoiements est révolu, et qu'il doit retourner agir dans son pays plutôt que de parler de la révolution à l'étranger. Il lui faut pour cela vaincre sa propre peur du combat physique : cette victoire sur lui-même passe par la destruction systématique de la respectabilité morale et sociale de sa maitresse.
c) Giulia, une jeune femme mariée qui vient de province pour assister à l'enterrement. A la faveur d'une rencontre avec une ancienne amie, elle a brusquement la révélation d'elle-même : elle se découvre lesbienne, et trouve la force de rompre avec son mari, refusant toute hypocrite compromission.
d) Ludovico, un metteur en scène de cinéma, plongé dans les affres de sa création : il tourne une vie de Léonard de Vinci (dans un style qui pastiche d'ailleurs gentiment celui de Pasolini). Mais une grave maladie le ronge, et le force à une cyclothymie tragi-comique où alternent les périodes d'activité fébrile et les phases de prostration. Les scènes de tournage, les bribes du film qui sont données à voir, et les réflexions de l'auteur sur son script sont le reflet de ses drames personnels, et peut-être de leur résolution future. On voit bien le côté profondément « signifiant » des coupes sociales opérées par le choix de ces personnages : l'intellectuel, l'homme d'action, la femme bourgeoise, l'artiste. Cependant, l'arbitraire de ces options ne gêne nullement dans la mesure où : 1) ce n'est pas la caractérisation des différents personnages qui compte ici, mais le lien formel qui unit chacune de ces expériences aux autres à l'intérieur de l'espace filmique ; 2) les Taviani ont su trouver d'habiles solutions, d'ordre surtout scénarique, pour définir les réactions et interréactions de leurs cobayes.
Les exemples les plus flagrants concernent Ermanno. La description d'un velléitaire va souvent de pair, au cinéma, avec un certain schématisme. Or, le caractère d'Ermanno est dévoilé par une série de notations aussi poétiques que critiques. Comment exprimer l'aspect un peu puéril de son perpétuel inassouvissement ? Il y a là une jolie trouvaille : il passe son temps, avec son ami Muzio, à lire les noms, affiches, écriteaux qui se présentent à sa vue **à l'envers** : Muzio devient Oizum, etc. La vitesse avec laquelle il se livre à cet exercice anodin indique mieux qu'une maniaquerie infantile : une sorte de superstition personnelle, l'amour des langages chiffrés et des conduites magiques, le goût de l'absurde, en même temps qu'une grande incapacité à déchiffrer simplement ce qu'un de nos philosophes de chevet nomme précieusement « la prose du monde ». Une autre scène le montre au cinéma, assistant au final de « Pierrot le Fou ». Pierrot, donc, allume la mèche : Ermanno, dévoré d'inquiétude dans son fauteuil, se ronge fébrilement les ongles, participant à cette autodestruction comme à un exorcisme. Mais Pierrot cherche à reprendre son geste : aussitôt Ermanno se projette à nouveau sur l'écran, vivant ce repentir par personne interposée. En deux contrechamps tout est dit, le désir d'abandon à l'irrationnel comme la volonté, en même temps, de refuser cet irrationnel.
A vrai dire, « Sovversivi » vaut surtout par les pièges qu'il évite. Extrêmement morcelé, il ne sombre pas dans la mosaïque impressionniste ni dans une fastidieuse succession de sketches, mais parvient à maintenir toujours présente à l'esprit du spectateur son architecture, sans que cette architecture paraisse toutefois trop théorique. Fourmillant de personnages attachants, il effectue sans heurt ni frustration le passage de l'un à l'autre. Film idéologique enfin, il ne s'aventure point sur le périlleux terrain des solutions illusoires, mais propose un tableau vaste et précis d'une imbrication assez complexe d'événements, au moment même où ces événements se transforment et évoluent vers quelque chose d'encore imprécis et indéterminé. Le refus des situations conventionnelles est le véritable propos politique des frères Taviani, propos dont ils s'acquittent sans la froideur extrême du pur constat comme sans l'excessive exubérance de la thèse : entre ces deux pôles se situe la réussite de leur entreprise. — J.-A. F.

JAGUAR
DE JEAN ROUCH (FRANCE)

« Il était une fois » dans la brousse du Niger trois garçons : le berger Lam, le pêcheur Illo, et le « galant » Damouré. Un dimanche au marché, en voyant les joueurs de cartes revenus de la Gold Coast, ils décident à leur tour de partir pour un grand voyage. Le film est le carnet de bord de ce long périple s'échelonnant durant des mois et enchevêtrant les succès des uns avec les échecs des autres, sans qu'aucune étape soit décisive. Car c'est bien un conte aventureux que Rouch récite au fil de ses notes et variantes sur les randonnées africaines. Rien de ce qu'il filme ne possède le caractère définitif et irremplaçable des œuvres préméditées. Chaque plan, dans son tremblement, dans sa tonalité hésitante à force d'être concrète ne semble être retenu que pour sa fraicheur, en dehors de justifications théoriques ou dramatiques. Comme si l'épaisseur de la matière, les bruits, les couleurs, étaient les seuls critères pour choisir un moment plutôt qu'un autre. Car Rouch respectant l'aventure, lui ôte ses oripeaux folkloriques, enlève l'événement qui canalise et réduit. De l'ascension sociale de Damouré, il ne peut que filmer le chantier ou la visite au marché ne renvoyant qu'indirectement à la situation, puisant toute sa force de l'exactitude des photos et des sons fidèlement recueillis.
Entre ici en jeu le premier degré de la liberté rouchienne : l'originalité de la fiction tournée : « Nous inventions ensemble les différents épisodes, etc. » (cf. entretien). Cette création en proie à d'incessantes modifications au fur et à mesure que le film avançait n'est pas sans évoquer le principe socio-théâtral du « psychodrame ». Non seulement par le caractère lâche, voire absent, du canevas, donnant libre cours à l'improvisation, mais surtout par la nécessité collective de telles improvisations. Un itinéraire individuel eût été impensable ici. Le rapport aux autres ne crée pas seulement la liaison anecdotique, il fonde l'expérience et la colore de fabulations révélatrices. Les personnages font ou disent toujours davantage qu'ils ne savent. Leurs obsessions et leurs rêveries transparaissent entre les actes, dans le choix de la moindre orientation (qui retrouve ici toute sa réalité « indicative »).
Le deuxième degré de la liberté rouchienne prend naissance bien après le tournage, quand le film a reposé parfois des années dans les tiroirs avant la décision de le revoir et presque de le refaire. C'est alors que ceux qui ont vécu la grande aventure la vivent d'une nouvelle manière, en la commentant, en l'interprétant, et en essayant malgré la résistance du temps de retrouver l'euphorie du voyage et des découvertes passées. Et le commentaire individuel devient alors aussi impensable que l'itinéraire l'était jadis. Rouch mêle de nouveau la chaleur des voix qui s'entrecroisent, se perturbent et se stimulent. L'interaction qui présidait au tournage se retrouve à l'époque du montage et du mixage, accumulant les redites, les



Rouch écrit, au dos de cette photo de « Jaguar » : « Quand on est un « Jaguar » on va aux courses, quand on est un « Super-Jaguar » on possède une écurie de course ».

hésitations, les éclats de rire et les suspensions orales.
Enfin, lorsque Rouch lui-même intercale sa propre voix pour placer quelques rares phrases, elles atteignent la solennité du récit de celui qui reste un peu à l'écart et qui sans oser toutefois tirer les conclusions, connait davantage la part imaginaire d'un tel propos et la laisse mieux voir. Ainsi, de Lam, Ilo et Damouré, Rouch voit Ulysse et « L'Odyssée ». Et ce n'est pas une « amplification lyrique » du texte, mais une sorte de saut, à la fois vers une aventure lointaine et vers d'autres aventures à recommencer. Puisqu'on sait depuis Proust — Pollet, Demy et Resnais en ont fait bon usage — que le désir de voyager nous vient de la mémoire. — A. T.

UTOSZEZON (ARRIERE-SAISON) DE ZOLTAN FABRI (HONGRIE)

Des vitellonis attardés, qui partagent leur oisiveté entre la lecture de Dürrenmatt et Simenon et la vision des films de Resnais, se livrent sur la personne d'un de leurs vieux camarades, pharmacien en retraite, nommé Kerekes (Antal Pager), à une plaisanterie apparemment anodine qui se révèlera lourde de conséquence. Profitant des remous créés dans leur petite ville balnéaire par les comptes rendus du procès Eichmann, ils téléphonent anonymement à Kerekes en lui demandant de se rendre à la police pour affaire urgente le concernant. Contre toute attente, Kerekes s'enfuit, poursuivi par ses amis prêts à lui avouer leur supercherie. Dès lors le vieillard s'enfoncera dans les ténèbres de son passé, en proie à d'anciens fantômes, hanté par une idée morbide de culpabilité qui n'attendait que cet excitant extérieur pour se révéler. Entrer dans les infinis méandres du scénario, qui mélange souvenirs, fantasmes, cauchemars et présent, serait superflu : ce film très long (3 427 m.), tiré d'un roman de György Ronay (« Le Rapide du soir »), qui détaille au moyen d'une loupe quasi pornographique (au sens straubien) les angoisses d'un vieil homme, et utilise abondamment la gamme complète des procédés d'amplification (accéléré, clair-obscur, angles expressifs, jeu outrancier...), surprend surtout par le périlleux dosage qu'il s'efforce d'opérer entre tragédie et dérision, bouffonnerie et message. Basculant sans cesse de l'un à l'autre de ces pôles, « Arrière - saison » n'échappe point à une forme de caricature d'autant plus effrayante qu'elle s'exerce sur un sujet où d'ordinaire la retenue, sincère ou affectée, est de mise. Ce qui pourtant paralyse la critique, c'est à quel point tout a été voulu, calculé, millimétré par Fabri. Assurément le film est grotesque, excessif, clownesque. Mais tel était précisément, répondra-t-on, le dessein de l'auteur. Une scène, entre autres, donne assez exactement le degré de schématisation tragico-burlesque qui a mobilisé les efforts de Fabri (le film peut apparaitre aussi bien comme l'essai de synthèse, assez tératologique, de deux courants distincts de son œuvre antérieure, disons de « Professeur Hannibal » aux « Ténèbres du Jour ») : celle du procès nocturne où, à la demande même de Kerekes, ce dernier est jugé par ses amis en proie à un éthylisme avancé. Kerekes s'accuse d'être responsable, par lâcheté autant que par imprudence, de la déportation, pendant la guerre, du couple de pharmaciens juifs chez qui il travaillait, et dont il a pris légalement la place, après leur disparition. Le « procureur » improvisé se lance alors dans un réquisitoire où il demande justice contre l'accusé, « au nom des millions de juifs transformés en savonnettes et en abat-jour ». Kerekes s'effondre, avant d'être emporté par un cauchemar qui le verra traverser une forêt d'abat-jour, puis rechercher parmi des milliers de corps revêtus d'un suaire, dans un décor qui ressemble aux Baux utilisés par Cocteau, les cadavres de ses hypothétiques victimes. Au matin, voulant en finir, il ira jusqu'à poser sa tête endolorie sur les rails d'une voie ferrée, mais comme chez Mack Sennett le train l'évitera in extremis, et la vie lui volera même son suicide. On conçoit que les critères de bon goût doivent être sérieusement réexaminés face à une œuvre qui les malmène avec autant d'assurance : en fait, Fabri fait preuve ici d'une audace proche de l'inconscience pure, car le film, au moins idéologiquement, ne peut satisfaire personne. Formellement, c'est un bric-à-brac complet qui recense avec une rare fureur d'exhaustivité les procédés du cinéma moderne, de « Citizen Kane » à « Otto e mezzo » en passant par « Marienbad ». Les « trouvailles », comme on se plait à dire, se fondent rarement à l'homogénéité du discours, et s'exposent plutôt à être jugées en elles-mêmes, comme des figures de style autonomes. Leur recension seule dépasserait le cadre de l'article : sous cet angle, le film ressemble à un catalogue formel à la disposition des écoles de cinéma. Citons-en deux parmi celles qui retiennent immédiatement l'attention, en bonne ou en mauvaise part : a) le costume (et le chapeau, le parapluie, la serviette) invariables de Kerekes, d'une saison à l'autre, du présent au passé, du réel à l'imaginaire, qui entendent bien signaler la dimension symbolique du personnage ; b) un faux raccord d'éclairage particulièrement troublant : Kerekes, dans le plan A, de jour, pousse la porte de la pharmacie où, plus jeune, il a travaillé. Dans le plan B, il referme la porte, comme dans un raccord classique, mais il fait nuit. Malheureusement, cette désorientation de récit est vite récupérée par la transformation ultérieure de la scène en un traditionnel flashback.
Que dire d'un film qui contraint ainsi à la critique des détails ? Au vrai, puis-





« Arrière-saison » de Zoltan Fabri.

que tout ce qu'on pourra reprocher à « Arrière-saison » sera, au moins partiellement, motivé, mieux valait esquisser une description de son étrangeté très réelle, plutôt que de le disqualifier pour son besogneux délire idéologico-formel. — J.-A. F.

O SALTO (LE SAUT) DE CHRISTIAN DE CHALONGE (FRANCE)

« Le Saut » est l'aventure d'un jeune Portugais qui franchit sans passeport la frontière pyrénéenne et débarque à Paris pour chercher du travail. Christian de Chalonge a traité dans son premier film ce sujet directement social avec un éloignement d'une certaine ambiguïté. Les deux parties de l'œuvre constituent les deux étapes du voyage : avant Paris et Paris. Le début ne manque pas de surprendre par l'autorité des partis pris : rigueur et précision du plan, science de la photographie (Derobe) et choix efficace des visages. Les obstacles franchis par les personnages en cours de route ont une gravité marginale à l'action et comme réfléchie par le double effet de la nostalgie et de la fatigue : traversée de la rivière, parcours en camion, adieu au vieillard. Evitant l'artificialité de la fausse noblesse et de la solidarité pompeuse ou plaintive, Chalonge se contente de quelques faciles accords de guitare revenant fréquemment le long du film. La trame qui aurait pu donner un film à rebondissement, au sens traditionnel du terme, donne ici une espèce de débâcle où subsiste le sentiment vague de l'errance et de l'exil. Car l'indifférence ou la distance que prend Chalonge à nous conter ce fait divers représentatif de conditions historiques précises risque de plonger le spectateur dans la même lassitude que le personnage. Le mystère de ce film provient du décalage entre les visibles intentions politiques du scénario et la grisaille impressionniste de la forme. Ce n'est pas la froide argumentation d'un constat qui nous est ici livrée, mais ses répercussions sur un personnage résigné, ensommeillé malgré ses actes et ses efforts, trimbalant avec lui la misère du déracinement, privé d'identité et jeté dans un pays où les règles, le fonctionnement, les moindres rapports lui échappent irrémédiablement. Nous mettons le point ici sur une constante fort suspecte de ce festival, où de « L'Etranger » au « Mur » les préoccupations se recoupent dans un relent d' « existentialisme » ressassé. Le personnage dont Chalonge suit l'itinéraire est selon la formule sartrienne (« Situations II ») : « un secteur d'imprévisibilité qui se découpe sur un champ social ».
Malgré ce point de départ purement social puisqu'il s'agit d'un cas et d'une expérience déterminés, Chalonge évite soigneusement les dangers de la démonstration. Faut-il voir dans son refus de la violence un excès de précaution, une habile forme de prudence, ou une forme détournée de camouflage romantique ? On ne peut que faire le décompte des éléments, tant ils s'imbriquent mal les uns dans les autres — tant on ne sait trop ce que dit le film et vers où il échappe. Ainsi les scènes jouées : retrouvaille d'une amie de vacances, recherche d'une chambre, tendent trop vers le schéma, les acteurs hésitant maladroitement entre les deux chaises de la caricature et de la neutralité. Subsistent les plans de la fin, où le protagoniste, le saut effectué, plus ou moins provisoirement intégré dans un bidonville de la banlieue parisienne, regarde au petit matin les gens aller et venir. La caméra oublie vite le personnage et l'endroit pour s'attarder sur d'autres voyageurs, sur d'autres partances. — A.T.


« O salto » de Christian de Chalonge

EDIPO RE (ŒDIPE ROI) DE PIER PAOLO PASOLINI (ITALIE)

L'autobiographie peut revêtir de bien multiples formes. Pasolini élit celle de la projection dans le Mythe. Qu'est-ce à dire ? Que le double mouvement d'auto-sublimation et d'auto-dérision s'y trouve dramatiquement et culturellement exacerbé. Comme si, en exilant dans l'espace et dans le temps l'objet de l'impossible quête dont il est lui-même le sujet, l'auteur n'avouait ses scrupules que pour mieux les transgresser, n'éloignait ses propres mirages que pour mieux y succomber.
Et choisir, pour cela précisément, Œdipe, participe d'un orgueil immense comme d'une grande humilité. Orgueil, car la démarche postule la Connaissance, et la conscience de cette Connaissance. Humilité, car le mythe est, de tous, le plus universel, je veux dire celui où la part personnelle d'interprétation ne peut que renvoyer au fonds commun de tout homme, à l'archétype pur. Certes, Pasolini complique encore le jeu 1) en intégrant des éléments stylisés ou transposés de sa propre biographie. 2) en situant le fonctionnement du film rigoureusement **à tous les niveaux** que pouvait solliciter le Mythe : de la lecture (de Sophocle) à la lecture de cette lecture (d'Aristote à Freud et Marx en passant par Hölderlin, Nietzsche, etc.). Tentative unique de catharsis, dira-t-on. Mais Lessing notait déjà que la catharsis n'est pas relative aux passions en général, « mais à la crainte, à la pitié, et aux passions qui s'y rattachent étroitement ».
La crainte : comment ne pas supposer, qu'autant que le courage, elle soit à l'origine de la démarche entreprise ici ? Le rapport au Sphinx, dans le film même, peut fournir la clef. (Le Sphinx : « Il y a une énigme dans ta vie. » Œdipe : « Je ne veux pas le savoir, je ne veux pas le savoir. » Et il pousse le Sphinx vers l'abîme. Le Sphinx : « Tout cela ne sert à rien, car l'abîme est en toi. »)
« Edipo Rè » est ainsi le seul film qui prenne **délibérément** pour sujet la mise à jour des fantasmes les plus **effectivement** dissimulés, ce qui revient à dire que Pasolini y tente l'impossible : l'auto-analyse. « A ce qu'on la retourne vers ce qui nous met en cause (autant que celui qui nous questionne, s'il n'est pas déjà égaré dans les portants de la question), à savoir le sujet, l'alternative se propose en disjonction. Or c'est bien cette disjonction même qui nous donne la réponse, ou plutôt c'est en menant l'autre à se fonder comme le lieu de notre réponse en la donnant lui-même sous la forme inversant sa question en message, que nous introduisons la disjonction effective à partir de laquelle la question a un sens. L'effet de langage, c'est la cause introduite dans le sujet. Par cet effet il n'est pas cause de lui-même, il porte en lui le ver de la cause qui le refend. Car sa cause, c'est le signifiant sans lequel il n'y aurait aucun sujet dans le réel. Mais ce sujet, c'est ce que le signifiant représente, et il ne saurait rien représenter que pour un autre signifiant : à quoi dès lors se réduit le sujet qui écoute. » (Jacques Lacan).
J'entends bien qu'il ne faille pas ici intenter un sot procès d'intentions à Pasolini : le rapport personnel qui le lie à son film, le rapport du film au spectateur ne sauraient être exclusivement appréhendés sous le signe de la disjonction dont parle Lacan. Pourtant, l'œuvre inverse volontairement les rapports habituels auteur-œuvre, et œuvre-spectateur. Ce qui se donne à lire, c'est ce qui a déjà été lu, et qu'il est

impensable de lire, à la fois. D'où le mouvement de connaissance affirmé parallèlement à sa négation (« Je ne veux pas le savoir »), d'où le mode essentiellement projectif et passionnel que requiert le film du spectateur. Ce glissement de Freud vers Rorschach est lui aussi inédit : le spectateur ne lit du film que ce qu'il veut et peut lire. Le résidu, la non-lecture n'étant toutefois pas, ici, l'arrière-monde inaccessible de l'auteur, mais le moteur même de l'œuvre, on pourrait dire sa raison d'être.

Il est vrai, aussi, que le film n'est pas que ce piège diabolique où chacun est confronté par force à son propre Œdipe : œuvre plastique et « fantasmagorique » (le mot est de Pasolini). Or la fantasmagorie est un langage, et un langage symbolique. Elle est même, de tous les langages possibles, l'un des moins arbitraires, l'un des plus **révélateurs** : ici encore, Pasolini s'engage et **nous** engage, ne se permettant, ne permettant, nulle échappatoire. Il se trouve que, comme pour se protéger, l'auteur emploie parfois un « vocabulaire » de formes relativement plus classique que dans ses autres films (cf. entretien). Protection vaine : il est significatif que les passages les plus contraints stylistiquement soient aussi les moins heureux formellement. Ils dénoncent les résistances sans parvenir à les camoufler, ils gênent même par leur côté maladroitement conventionnel (qui se résorbe vite, par contraste, dans la non-convention de l'ensemble). Ce qui ne nuit guère, d'ailleurs, à l'équilibre final : le film **est** un constant déséquilibre, rétif à l'application de toutes normes critiques convenues, et se refusant comme jamais à entrer dans une catégorie, un jugement de valeurs de l'ordre : réussite, échec.

Mais on ne peut sans doute empêcher, puisque cette plongée dans les gouffres se présente aussi comme un film, que s'effectue l'ordinaire partage de certains « moments » cinématographiquement plus autonomes. La moindre grille poétique révélera ainsi de fulgurantes, de sublimes beautés éparses : dans le prologue et l'épilogue, notamment, et tout le spectral personnage de la mère interprété par Silvana Mangano. L'essentiel restera ailleurs : dans l'obscurcissement progressif que le film impose à ses propres origines, quand il était dans son propos même d'éclairer, de dévoiler. Juste retournement : l'Œdipe, même nommé, ne pouvant que préserver sa part d'ombre et cheminer sans fin, **aveugle** à ce qui n'est point lui.

J.-A. F.

LO STRANIERO (L'ETRANGER) DE LUCHINO VISCONTI (ITALIE)

Le film de Visconti est, d'abord et en fin de compte, un film sur l'amour d'un roman. Un film qui conduit son auteur à respecter l'œuvre littéraire aux limites que l'équivalence d'un moyen d'expression substitué à un autre permet. Or, cette équivalence dont rêve Visconti — à force de précision et d'efforts dans la restitution littérale — ne parvient qu'à faire ressortir, tant il approche sans doute de son but, les « qualités » du livre. La tension vers le pléonasme engendre la plus féroce dénonciation de l'œuvre originelle. Il est communément admis que « L'Etranger » « inaugure une parole transparente : créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage, écriture amodale. Il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste, si précisément le journalisme ne développait en général des formes optatives ou impératives, c'est-à-dire pathétiques » (Roland Barthes). Sans doute Visconti, en quête de renouvellement radical après l'exorcisme de « Vaghe stelle dell'Orsa », a-t-il été fasciné par la (fausse) nudité du roman de Camus. « Ainsi le livre n'est-il pas écrit dans un langage aussi lavé que les premières pages peuvent le laisser croire. Seuls, en effet, les objets déjà chargés d'un contenu humain flagrant sont neutralisés, avec soin, et pour des raisons morales (tel le cercueil de la vieille mère dont on nous décrit les vis, leur forme et leur degré d'enfoncement). A côté de cela nous découvrons, de plus en plus nombreuses à mesure que s'approche l'instant du meurtre, les métaphores classiques les plus révélatrices, nommant l'homme ou sous-tendues par son omniprésence : la campagne est « gorgée de soleil », le soir est « comme une trêve mélancolique », etc. » (Robbe-Grillet « Nature, humanisme, tragédie », in « Pour un nouveau roman »). On voit bien que le refus de « l'anthropomorphisme » dont parle Sartre dans « Situations 1 » est complètement erroné. Partant, le film de Visconti baigne dans l'outrance et la caricature où le message se délivre, unique et simpliste : « humanisme tragique, malheur naturel de notre condition » (Pascal). Car le fait de « figurer » les sueurs de Mastroianni, l'éblouissement du soleil ou l'obscurité du cachot étouffe la symbolique sous le poids d'une irréversible détermination. Les partis pris microscopiques — visages, objets, détails — aboutissent à une forme de grandiloquence, proche par l'excès des procédés grossissants, de la dérision. Il y a de la part de Visconti dans ce film une constante confusion entre le cinéma et son double, disons de façon quelque peu sommaire, « l'art de la visualisation. » Comme si l'auteur de « Nuits blanches » oubliait litotes, ellipses, et suspensions de tout ordre pour s'adonner à une rhétorique primaire, résolument optique : « tout montrer ». Le résultat fait qu'il ne reste rien à voir, rien à penser, que tout est déballé, souligné


Anna Karina et Marcello Mastroianni dans « Lo straniero » de Luchino Visconti.

d'un trait ferme et fermé. Nous savions que Visconti ne faisait pas partie des créateurs dont les formes se lisent par mystères successifs, au contraire de Buñuel ou Bergman par exemple, mais par révélations de plus en plus précises, à la manière de ces autoportraits décadents dont parle Virginia Woolf dans son précieux journal. Il se trouve qu'en mettant un point final à sa mythologie personnelle — et la thématique viscontienne est des plus reconnaissables et des plus débordantes — l'auteur et son monde sont restés loin derrière, entre « Ossessione » et « Vaghe stelle ». Dans « L'Etranger » s'agitent des éléments artificiels à force de vaine reconstitution. La technique de l'Opéra cède trop vite la place à une rhétorique du grotesque. Exemples : utilisation pléonastique de la musique (Piccione) ; texte off de Camus débité sur un ton « expressif » ; choix des visages dans l'asile de vieillards, avec effets de zooms ; présence des acteurs les plus caractérisés du cinéma français (Blier, Wilson, Géret, Bertin, Cremer); convention intrinsèque de l'interminable scène du procès. Seule Anna Karina parvient à créer de toutes pièces un personnage complexe et déchiré qu'on aperçoit trop peu souvent au cours de l'histoire. Sa silhouette et ses costumes (son chapeau blanc pour la scène du procès), l'originalité de ses gestes et la mobilité éperdue de ses regards lui donnent une force humaine qui échappe à la caricature ambiante.

Au détour d'une promenade au bord de

la mer ou d'une séance de cinéma où l'on projette un vieux film de Fernandel, Camus disparait tout à coup — très provisoirement — et le film semblerait alors exister si la scène suivante ne le ramenait au rigide schéma qui finit par l'absorber. — A. T.

NOC NEVESTY (LA NUIT DE LA NONNE) DE KAREL KACHYNA (TCHECOSLOVAQUIE)

« Dans « La Nuit de la nonne » apparaissent des motifs du passé récent traversé par notre nation dans l'édification du socialisme — à l'époque de la collectivisation de l'agriculture. Cependant, le film ne parle pas de ses aspects politiques... Si je veux raconter brièvement, globalement et avec un peu d'humour l'action, alors c'est un film sur une nonne jeune et jolie, dont le père se suicide en raison de la création de la coopération ; dans son égarement religieux, elle provoque, sans même le vouloir, une atmosphère hostile à l'Etat, brise presque la coopérative fondée par le président Picin, homme pauvre, laid et bossu. » (Karel Kachyna).

Malheureusement, il est à craindre que toute la dose d'humour dont Kachyna soit capable se trouve tout entière ramassée en cette déclaration du bulletin de « Ceskoslovensky Filmexport » ; avec, pour arrière-fond louable, la volonté de faire le constat de la confusion idéologique et de ses répercussions immédiates sur la vie d'un petit village, « La Nuit de la nonne » sombre elle-même rapidement dans la nuit plus noire encore du plus irresponsable des brouillages de sens. Renvoyant dos à dos des formes contradictoires d'obscurantisme, se ménageant prudemment quelques garde-fous du côté du recul ironique, de l'autodérision, voire d'une certaine tonalité « légendaire » (« Au début se manifeste un certain genre de stylisation, qui dès les premiers titres fait planer une atmosphère singulière de quelque chose de spécial et de solennel, crée l'atmosphère d'une nuit sainte, pendant laquelle, selon les vieilles légendes, peuvent se produire des choses absolument surnaturelles »), Kachyna œuvre finalement au sein trouble (et peu troublant) du plus taré des humanismes, celui-là même dont Michel Foucault nous promet la fin prochaine, et qu'on aimerait bien voir perpétuer ailleurs qu'à l'Est. C'est en effet le propre des cinémas réactionnaires et bourgeois que de confronter en une même impossibilité des formes excessives de dogmatisme, afin, bien sûr, de noter une inéluctabilité d'ordre historique dans le moins ragoûtant des à peu près. Et, réactionnaire, « La Nuit de la nonne » l'est profondément, intrinsèquement, à tous les maillons de la chaîne signifiant-signe-signifié : ces messieurs, décidément, confondent le dégel et l'inondation.



« La Nuit de la nonne » de Karel Kachyna

J'entends bien qu'il faille se méfier de la fausse clarté, des fausses évidences, mais nous connaissons assez d'œuvres de l'Est courageusement et efficacement autocritiques (en Hongrie notamment, de « Vingt heures » (Fabri) à « Dix mille soleils » (Kosa), ou en Pologne, où l'obscurité, à tout prendre, est plus poétique) pour que nous soit épargné un jésuitisme pas même rusé, serti en une désuète et pontifiante imagerie, d'ordre strictement confusionnel. Pour illustrer, sans doute, la phrase de Marx selon laquelle « la tradition de toutes les générations disparues pèse d'un poids de montagne sur le cerveau des vivants », Kachyna s'attarde à montrer quelques caractères de paysans plus stupides, bêtes et bornés que ceux dont Cacoyannis fait son habituelle pâture, ce qui n'est pas peu dire. Il s'offre même le luxe d'un idiot de village comme on n'ose plus en rêver, et prénommé Ambroise. C'est à cet Ambroise, onaniste, baveur et fétichiste qu'échoit l'honneur redoutable d'acheminer les significations vers leurs fins dernières (« Ambroise ne fait aucunement avancer l'action, mais par son existence il enrichit la plénitude et l'atmosphère des rapports humains. Simultanément il reflète le caractère de Mademoiselle. Son image se déploie dans leurs rapports »). Quant à Mademoiselle, c'est-à-dire la nonne, c'est-à-dire Jana Brejchova, elle sert de repoussoir érotico-mystique à cette aimable petite faune, devenant par force, par élimination, le seul personnage sympathique de l'aventure, ce qui est à la fois assez grave et assez drôle : elle mène tout son monde à la baguette (au sens littéral) et elle a bien raison puisque tout son monde se laisse faire avec une évidente délectation masochiste. La question qui demeure, au-delà des justifications embrouillées de l'auteur, est : qu'est-ce que cela veut dire ? J.-A. F.

SOY MEXICO DE FRANÇOIS REICHENBACH

Comment ne pas se référer ici, une fois de plus, à ce qu'écrit Henry Chapier dans le numéro du lundi 4 septembre de « Combat », sous le titre « Un beau poème lyrique de François Reichenbach sur l'âme du Mexique » ? (tout en regrettant de ne citer de ce texte, à lire in extenso, que de trop courts extraits) :

« Un tel film dépasse les préoccupations moyennes d'un polémiste de type progressiste. Il n'est plus question de savoir ce qui est injuste ou révoltant, dans la simple perspective économique des sociétés modernes de consommation : Reichenbach, comme Fuentes, voit dans ce Mexique qui vit encore dans l'errance et les mythes de la fête, la précieuse survivance d'une civilisation poétique, beaucoup plus riche, plus humaine, et plus proche de la métaphysique que la nôtre. Dans la fascination que le cinéaste éprouve, et qu'il nous communique, il ne faut pas voir une nostalgie d'esthète réactionnaire, mais un profond espoir dans l'avenir de l'Amérique latine ; dans sa liberté de forger une autre civilisation, qui tire ses richesses et sa force d'une fréquentation différente de la vie et de la mort.

Pour qui sait regarder ce film, il n'y a pas un plan qui ne comporte une signification double, un rapport profondément original de l'homme avec le temps, les autres, et ses propres rêves. Le plus grand contresens serait de s'extasier sur la beauté des couleurs, et la magie de la fête en contemplant — comme des effets de mise en scène — quelque chose qui fait partie intégrante de la vraie vie. »...

A quoi l'on peut tout de même ajouter ces phrases éclairantes du matériel de presse : « Ce film aurait pu être peint par Gauguin et Picasso, par Chagall et Max Ernst. Le réalisme est une déformation ; la forme réelle est ailleurs : dans les origines et dans l'intuition artistique qui rend les origines contemporaines. » — A.T.

IL PADRE DI FAMIGLIA (LE PERE DE FAMILLE) DE NANNI LOY (ITALIE).

Film social (difficultés du couple, grandeur et servitudes du rapport famille-travail, idéal-nécessités quotidiennes, miracle économique et envers), film romanesque (évolution, sur une vingtaine d'années, de personnages donnés dans une société donnée), film « commercial » (intervention d'intermèdes comiques, personnages secondaires pittoresques), film maniériste enfin (couleurs pastels de Nanuzzi, Leslie Caron, délicatesse de certains cadrages et mouvements), « Le Père de famille » applique à une matière particulièrement touffue un vieux principe de sélection narrative, choisissant ou écartant divers épisodes en fonction du seul critère d'illustration, ou de « rentabilité ». Les ellipses (inévitables) et les digressions mêmes (le



LESLIE CARON DANS « IL PADRE DI FAMIGLIA » DE NANNI LOY.

personnage de l'anarchiste-parasite, « chargé » par Tognazzi) n'ont pas pour mission d'alléger le récit, mais d'en faire ressortir avec plus d'évidence les arêtes signifiantes.
Nanni Loy, il est clair, a choisi son sujet et construit son film sur une lisibilité double : celle du divertissement et celle du message. Comme il advient fréquemment en semblable postulation binaire, l'un des deux termes du propos s'empare de l'autre, jusqu'à le dévorer. Ici, contre toute attente, la présence de la thèse s'affirme de plus en plus à mesure que le film se déroule, et la gracieuseté un peu appliquée du début cède la place à une turbulence cacophonique (cris d'enfants, effervescence familiale) qui est l'obstacle premier au désir de création du père-architecte (Nino Manfredi) : d'où refuge passager dans l'adultère (Claudine Auger) et renoncement aux ambitions initiales. Petit bouchon pathétiquement ballotté dans le maëlstrom familial, Leslie Caron voit son tonus s'affaisser (séjour en clinique), non sans qu'elle ait remis, sur fond de coucher de soleil, le mari sur le droit chemin du conjugo et du travail.
Servi par les acteurs (Leslie Caron surtout, joliment chiffonnée et décoiffée), le film, souvent déplaisant lorsqu'il s'abandonne à la caricature facile (des méthodes d'enseignement moderne, par exemple), contient toutefois d'heureux éléments, notamment dans la description du chahut perpétuel des enfants. Là, avec une technique de comédie musicale — fluidité d'appréhension des allées et venues dans le champ —, Nanni Loy débouche sur une vérité limitée mais précise, à l'exacte mesure de ses possibilités dramatiques : « Le Père de famille » a d'ailleurs l'avantage de condenser toutes les qualités et tous les défauts du cinéma de série italien ambitieux, caractéristiques uniques dans le cinéma européen d'aujourd'hui, et qui pour cela méritent attention, sinon étude. — J.-A. F.

LE MUR DE SERGE ROULLET (FRANCE)

Le premier film de Roullet est d'une transparence sans obstacle. Soigneusement adapté de la nouvelle sartrienne, il vise à rendre compte d'une situation historique particulière (la guerre d'Espagne) à travers un cas de conscience hissé d'emblée et fort traditionnellement au niveau d' « exemple ». C'est dire que toute la subtilité formelle consistait à faire coïncider le général avec le particulier, l'histoire avec l'individu. Subtilité toute théorique, comme on le voit. Le texte de Sartre, malgré son absence de prolongement littéraire, sans doute volontaire, avait au moins le mérite d'une relative originalité : celle de la fiction imaginée en dehors des lourdes intentions humanistes qui la sous-tendaient. C'est au centre de telles limites que se fait justement jour la grande contradiction sartrienne. « En accentuant la conscience politique et historique de l'observateur, du récitant, on va tendre à détruire la précision même du cadrage, de l'enserrement. Car le militant est un homme admirable sûrement mais le récit du militant n'est-ce pas celui d'un Dieu déjà. Est-ce qu'il n'est pas informé sur tout ? Un peu comme le Dieu mauriacien du récit ? Portant avec lui sa description encyclopédique et sa vision d'une totale comédie ? Il y a un rapport inverse ou une relation d'incertitude entre le « cadrage » et l'engagement, entre la précision de la caméra et celle de l'idéologie ». (J.P. Faye.)
Chez Roullet la part de création hésite entre deux héritages diamétralement opposés, impensables d'un point de vue dialectique, incohérents. D'une part, l'attachement littéral, voire scolaire, à une technique de type « bressonnien », au sens le plus extérieur du terme : choix du cadre, de la photographie et des visages ; matité de la diction ; relief sonore, bruitage. Longs plans silencieux, persistantes sorties et entrées de champ sont trop visiblement orientés ici vers de primaires intentions recouvrant le vieux mythe de la « pénétration » intérieure. (A l'encontre d'un point de vue réellement bressonnien où tout film se développe à partir d'une savante et toute musicale abstraction du rythme.) D'autre part, la soumission contraignante à des personnages, une situation et des dialogues dramatiques et signifiants, à la fois surchargés et vides. J'entends par là que dès les premières minutes on sait ce que sera le film et vers où il ira. Le reste est donc confirmation ou si l'on préfère : inlassable répétition. A.T.

LA CINA E VICINA DE MARCO BELLOCCHIO (ITALIE)

C'est une comédie. Ce qui veut dire que pour démonter cliniquement les rouages de la société italienne, à l'occasion d'élections provinciales, Bellocchio a recours aux masques de la caricature, de la dérision, de la charge. Mais comédie, c'est vite dit : cela concerne davantage le regard porté par l'auteur sur la série d'événements et de personnages qu'il sélectionne, que la conduite proprement dite de ces personnages dans des situations données. Or ici, c'est l'inverse : les personnages agissent de façon grotesque et bouffonne, s'agitant comme des insectes ou des rats dans des pièges qu'ils se seraient eux-mêmes forgés, et le regard que Bellocchio porte sur eux est plus que glacial, lugubre. C'est de cette distance soigneusement entretenue que nait d'abord le rire, un rire salubre et révélateur. Il n'est point nécessaire d'entrer dans les détails complexes de l'affabulation, où cinq personnages principaux, et de nombreux personnages secondaires, jouent un ballet vaudevillesque où leurs rapports ne sont point là pour eux-mêmes, mais pour ce qu'ils révèlent : Bellocchio utilise une science des rebondissements et des imbrications dramatiques digne du grand Feydeau à des fins strictement analytiques et démonstratives : le film décrit avec une totale rigueur un **mécanisme**, ou plus précisément, un processus d'absorption. Ou comment la bourgeoisie sait retourner des forces apparemment hostiles, et les utiliser à ses fins propres, quitte à paraître **extérieurement** le dindon de la farce. C'est un propos sérieux. C'est même le propos le plus sérieux que puisse aujourd'hui entreprendre un cinéaste soucieux de la portée politique immédiate de ses films : l'erreur serait précisément de croire qu'un tel discours puisse uniquement concerner la ville d'Imola, dans la province de Bologne, Italie. Ce ne serait d'ailleurs pas une erreur, mais une malhonnêteté. La seconde erreur serait de reprocher à Bellocchio le caractère exclusivement **négatif** de son entreprise, en d'autres termes l'absence de solutions concrètes proposées : mais il s'explique fort bien lui-même là-dessus, à propos du personnage prochinois du film, Camillo (cf. l'entretien). C'est que Bellocchio est trop intelligent pour croire un instant à la possibilité d'une œuvre de **propagande,**


Elda Tattoli et Paolo Graziosi dans « La Cina è vicina » de Marco Bellocchio.

à l'intérieur d'une société qui ne ferait semblant de l'accepter que pour mieux la nier. Son but est ailleurs, sa démarche beaucoup plus originale : il vise à la fois à gêner, et à convaincre. D'où sa recherche constante et raisonnée de l'efficacité (il est probablement le cinéaste le plus soucieux — avec Truffaut, mais sur un plan tout autre — de cette efficacité qu'en dernier recours on lui reproche). La question posée est d'ailleurs primordiale : faut-il, pour dénoncer efficacement une société, avoir recours aux moyens mêmes que cette société approuve et tolère (par exemple la comédie), ou s'en mettre radicalement à l'écart ? Le cinéma étant, par essence et par nature, un fait capitaliste, Bellocchio choisit donc la solution qui consiste à ronger le fruit **de l'intérieur,** plutôt que de s'en remettre aux solutions peut-être plus glorieuses, mais plus illusoires (doit-on rappeller ici la position du Parti communiste français, durant la guerre d'Algérie, face au problème de l'insoumission ? On peut discuter le bien-fondé de cette position, elle n'en était pas moins d'ordre à la fois théorique et pratique). Naturellement, il est à craindre, en pareille option, que le message se disperse et soit brouillé par ceux à qui il s'adresse : c'est ce qui s'est partiellement passé à Venise, où le film fut vite rendu « inoffensif » sous un qualificatif là-bas tout particulièrement péjoratif et infâmant : germien. Mais cette réaction même témoigne, à sa manière, de cette virulence qu'on voudrait étouffer. Le film, ainsi muselé dans un contexte purement distractif, n'en révèle que mieux sa nécessité et son **urgence.**

Le courage particulier de Bellocchio consiste à avoir rompu aussi radicalement avec le « poétisme » de la décadence où risquait de l'enfermer le considérable succès de « I pugni in tasca » : « La Cina è vicina » montre au contraire que la décadence est rien moins que poétique, et le film peut ainsi apparaître (au niveau formel) comme la lutte pathétique d'un brillant cinéaste contre ses propres « qualités » et facilités. Quoiqu'on puisse par ailleurs penser de l'œuvre elle-même et de ses limites volontairement assignées, comme de l'exigence de Bellocchio à faire quelque chose d'**utile,** il faut reconnaître la validité de ses motivations, et ne pas porter la discussion là où elle n'a que faire. — J.-A. F.

DESERT PEOPLE
DE IAN DUNLOP (AUSTRALIE)

« Desert People » est un long métrage d'une heure tiré d'une série de films sur les aborigènes d'Australie. Il a été tourné au Nord-Ouest du grand désert central. Selon une démarche purement ethnologique, Ian Dunlop décrit la vie quotidienne d'une famille représentative de cette race en voie de disparition. Rarement le refus de l'artifice a été poussé aussi loin. La simplicité des plans et la précision du découpage n'ont d'égale que la sobriété du commentaire. L'absence d'accompagnement musical ou d'interprétation de quelque ordre que ce soit témoigne d'une humilité et d'une efficacité profondes. Tout le jour des hommes aux visages assaillis par les mouches déterrent les lézards dont ils se nourriront, en attendant la nuit où ils s'endormiront près de leur feu. Peut-être l'unique exemple d'un pur documentaire, où la beauté de la photographie coïncide exactement avec celle des hommes filmés. — A.T.

PATRES DU DESORDRE
DE NICO PAPATAKIS (FRANCE)

La cohérence : tard engagée, c'est sous le signe de cette vertu première que se poursuit la très attachante carrière cinématographique de Nico Papa-



« Pâtres du désordre » de Nico Papatakis.

takis. Voilà un cinéaste visiblement hanté par le dessein déjà tout entier présent dans « Les Abysses » : la violence comme méthode esthétique de dévoilement d'un monde, et comme accomplissement provisoire de ce monde en lutte contre les plus opaques forces d'inertie (sociale, politique, morale). « Pâtres du désordre », à partir d'éléments thématiques et structurels voisins, organise différemment cette matière, à la fois variante et développement du discours initial. Le lieu clos des « Abysses » cède la place au ciel ouvert des plateaux grecs, le rapport patrons-domestiques au rapport propriétaires-bergers, la parole « poétique » de Vauthier à une situation historique plus définie (ou autrement) : la Grèce d'aujourd'hui, en proie à l'ascension, puis à la victoire, du régime des colonels. Pour le reste, même force parabolique, même mise à jour d'un déchaînement sexuel liée à la transgression subite et brutale des tabous, même tentative de ritualisation du jeu dramatique, en poussant les comédiens aux limites de l'expression corporelle. Alors que l'ouverture du film laisse craindre un instant une rhétorisation excessive, une dramatisation forcenée des données traditionnelles du néo-réalisme, et de tout le cinéma social qui en découle, Papatakis, au contraire, affirme, à mesure que l'œuvre progresse, les points où l'originalité de sa démarche éclate avec le plus d'évidence : si « Pâtres du désordre » contient bien une part d'analyse et de constat, c'est d'une analyse profondément **lyrique** qu'il s'agit, où chaque situation n'est portée à un degré d'incandescence presque irrationnel que pour mieux échapper aux codifications naturalistes, rejoignant ainsi indirectement une tradition perdue du cinéma soviétique des années révolutionnaires. Il y a là du Dovjenko, mais aussi, plus subtilement, un peu de Barnett : un détonant mélange d'exaspération dramaturgique et d'humour corrosif.

Dès que le film s'installe dans la description de la longue nuit de Pâques, où les forces en présence se libèrent et s'affrontent sur un fond d'obscurs rituels mystiques et sociaux, abondent les scènes splendides et surprenantes qui ne cesseront et ne culmineront qu'au final d' « amour fou » digne du Buñuel de « Abismos de pasion » : toutes les formes « révélatrices » de spectacle, de la chorégraphie au happening, semblent s'unir pour forger le passionnant et inédit objet de la recherche de Papatakis : la théâtralisation contrôlée d'une revendication d'autant plus efficace qu'elle emprunte les chemins brechtiens « où seule la violence aide... » Qu'importent dès lors certaines baisses de tension, lourdeurs ou maladresses : Papatakis a choisi si totalement, et si sincèrement, la difficulté, que ses faux pas en cours de route ne sauraient dissimuler la grandeur du but qu'il atteint par sa seule force de conviction. — J.-A. F.

CIAO
DE DAVID TUCKER (U.S.A.)

« Ciao » est un film gris, terne, ennuyeux. Il raconte avec une complaisance misérabiliste les vicissitudes d'un couple italo-américain dont la chienne de vie a été une suite ininterrompue d'échecs. Le procédé du flash back ne nous épargnera aucune des défaites successives de ces malheureux. Les personnages, monstrueusement invraisemblables à force de grimaces, enlèvent au film le seul intérêt, d'ordre strictement naturaliste, qu'il aurait pu présenter. — A. T.

FESTIVAL
DE MURRAY LERNER (U.S.A.)

Film de vacances : un amateur a filmé trois ans de suite le festival de folksong de Newport, et enregistré quelques interviewes sur la jeunesse qui y communie dans un grand élan de fraternité, etc. Témoignages à peu près

sans intérêt, visages grappillés au vol, plans de coupe habituels à ce genre d'entreprise, et qui suppléent si bien les défauts de synchronisme. Plus le défilé des vedettes sur le podium, défilé quasi exhaustif, de Joan Baez au Révérend Wilkins en passant par Donovan, Bob Dylan, Mississipi, John Hurt (splendide), Odetta, Peter, Paul and Mary, Mrs. General Watson et une trentaine d'autres. Le film vaut donc en définitive ce que valent les chanteurs montrés, et l'on regrette simplement que Murray Lerner, par souci d'anthologiste, ait préféré le nombre à la qualité, interrompant certains numéros remarquables (Odetta, Mississipi) au profit d'autres plus convenus. D'où une certaine frustration devant ce catalogue allègrement feuilleté. — J.-A. F.

OTKLONENIE (DETOUR) DE GRISHA OSTROVSKI (BULGARIE)

Un ingénieur retrouve après des années une jeune fille aimée et devenue archéologue. Chacun s'est marié de son côté. Ils voyagent ensemble l'espace d'un jour avant de reprendre leurs vies propres. L'auteur a pris le parti de la chronique. La caméra enregistre regards et gestes selon un vieux principe descriptif qui frôle la convention. Les « petits détails » quotidiens abondent. Quand le couple est seul, Ostrovski se contente de placer la caméra sur le siège arrière de la voiture, et de plaquer des accords de piano, confiant à la musique le soin de résoudre les difficultés de mise en scène ou de dialogue. Quand la voiture s'arrête et que le couple s'aère, volant des fruits dans un verger, la fermière se fait leur complice : tout cela baigne donc dans la plus extrême gentillesse. L'amertume ne viendra qu'à la nuit tombée, sur l'aéroport des adieux. Les flashbacks ponctuent arbitrairement la chronique du couple, pour expliquer la nature de leurs rapports passés. Le pittoresque des promenades et des greniers d'étudiants n'est pas détruit par le physique astucieusement rafraîchi des héros. Entre cette lointaine semaine d'amour fou et cette présente randonnée, le temps se trouve schématiquement mis en équation. Les professions divergentes des personnages renforcent cette symbolique. Les fouilles archéologiques qui ouvrent le film renvoient directement à l'avion qui clôt l'anecdote. Et ce « détour » quelque peu sommaire ouvre sur une incertitude purement littéraire, malgré les efforts parfois heureux des deux acteurs. Il est ainsi un long plan où le couple d'aujourd'hui descend dans un restaurant désert où l'homme s'absente tandis que la femme s'installe à une table et attend interminablement le retour de son compagnon. Cette insistance accidentelle confère soudain au film quelques minutes de densité. On voit bien les références cinématographiques auxquelles a pensé Ostrovski : mais il se trouve qu'au lieu de nourrir son film de scènes irremplaçables, il ne conserve que le caractère théorique qu'entretiennent avec le Temps les personnages de l'histoire. — A.T.

TATOWIERUNG (TATOUAGE) DE JOHANNES SCHAAF (ALLEMAGNE)

Le début laisse croire un instant (jazz tapageur, montage saccadé et coloriage en sus) à quelque nouvelle variation sur les thèmes de « Törless » (celui de Schlœndorff plutôt que celui de Musil), avec ouverture significative sur la mythologie, chère au cinéma allemand, du despotisme et de la cruauté, dialectique du maître et de l'esclave, asservissement de l'homme par l'homme, violence, exactions corporelles, par le truchement d'un groupe d'adolescents où ces données sont cristallisées à l'état brut, élémentaire, et donc plus aisément discernables et analysables. Ainsi assistons-nous à la poursuite, par une meute de gamins déchainés, d'un jeune orphelin, dans le cadre automnal d'une maison de correction somme toute assez métaphorique. S'aidant d'un vilebrequin, la meute inscrit alors sa marque indélébile sur le torse nu du jeune garçon, où perlent quelques gouttes d'un sang clairet. Il s'agit de faire avouer au délicat Benno l'emplacement secret de son trésor, un revolver acquis, semble-t-il, dans de troubles circonstances. Le film change de ton avec l'adoption de Benno par le riche propriétaire d'une verrerie, ce qui donne à Schaaf l'occasion d'inscrire son réquisitoire social dans des cadres somptueux où la caméra détaille avec complaisance fresques romanes, bouquets de fleurs, meubles de style et robes imprimées, et où la préciosité affirmée des formes et des contours est comme l'inaccessible paradis bourgeois qui fait contrepoint à la solitude têtue où s'enferme l'ex-délinquant.

Grand sujet que celui de l'indifférence, plutôt que de la révolte, de Benno face à tout ce qu'on lui propose, et proche à coup sûr d'une certaine réalité contemporaine. Ce n'est plus d'opposition de génération, ni de classe, qu'il s'agit, mais bel et bien de la mise entre parenthèses de l'autre, et du refus pur et simple d'entrer dans un jeu social considéré comme hypocrite et vain. La gentillesse affectée du père adoptif, l'indulgence un peu trouble de sa femme, l'indifférence ironique de leur fille avec qui il croit découvrir l'amour, blessent Benno davantage que la brutalité plus franche de ses anciens camarades. Face à ce monde bourgeois qui l'accueille mais dont il perçoit inconsciemment les tares, il rêve violence et barbarie, cédant pour l'heure à leurs substituts mythologiques (motos de luxe, westerns...). Le film décrit l'impossible intégration, la claustration volontaire de l'enfant dans ses lieux communs imaginaires. Le désir de retourner à la maison de correction (recoupement fortuit avec le Toto de « Dov'è la libertà ? ») se solde par un échec, et lors d'une promenade printanière sous des pommiers en fleurs, dans une prairie plus verte que nature, qui répondent à l'automne initial (« Eviter, dit Borges, les débuts et fins météorologiques, les coïncidences de la météorologie et de l'âme »), il décharge son revolver sur son père adoptif, avant de s'ébattre nu et heureux dans une piscine déserte où l'apparition symbolique de la police clôt son aventure, et le film.

Ce qui gêne ici est moins le propos, comme le voulait vraisemblablement l'auteur, que le cynisme complètement extérieur et fabriqué de son application, qu'un pourléchage formel habile et raccoleur, qu'une vision en défini-



« Tatouage » de Johannes Schaaf.

tive complètement mécaniste de l'œuvre d'art, asservie à un principe d'efficacité abusif et arbitraire qui se retourne contre le film, objet vain et dérisoire confectionné par un artisan plus soucieux, semble-t-il, de faire carrière que de mener à terme une œuvre personnelle. (Qu'on comprenne qu'il ne s'agit pas pour nous de privilégier le bâclage, le flou, l'incohérence, ou tout signe extérieur de modernité : si ce film est déplaisant par sa perfection même, c'est plutôt comme un exercice de virtuosité qui tourne à vide, sur un sujet grave, où l'alibi probable de la distanciation n'est d'aucun secours). Preuve ultime, s'il en est : la vulgarité constante de la musique, qui donne assez bien la mesure de l'entreprise, toute de séduction sous les dehors confortables de la contestation à bas prix. — J.-A. F.

MAHLZEITEN (L'INSATIABLE)
DE EDGAR REITZ (ALLEMAGNE)

Dans « L'Insatiable », son premier film, Edgar Reitz nous offre une singulière conception de la générosité à travers un personnage féminin qu'il scrute de trop près et qu'il utilise trop visiblement comme un porte-parole. L'héroïne avoue dès les premiers plans, où elle accumule des noms de couleurs, son besoin immense d'énergie. Il se trouve qu'au lieu de canaliser sa vitalité dans une direction précise, les moindres sollicitations extérieures la stimulent. Manger, boire, accoucher, parler en société, travailler, deviennent des fonctions identiques sans aucune distinction privilégiée, signes manifestes d'une intarissable boulimie. Portrait moral où le seul critère est l'expérience et où l'on assiste à une surabondante notation de faits plus significatifs les uns que les autres : les successives naissances des enfants (cinq), la conversion à l'ordre mormon, le suicide du mari, et le remariage américain final renfermant les promesses de nouvelles et fertiles péripéties. Le personnage a la stature suffisante pour dispenser la vie aux quatre coins du globe. Aussi l'imprévisible est-il exclu, car Edgar Reitz ne laisse planer aucune ambiguïté sur la psychologie hyperdéterminée d'Elizabeth.

Ce récit proprement moral voudrait sans doute être une fable sur la profusion, charriant avec lui toutes formes d'exacerbation et de prolifération. Mais il y a un constant malentendu entre le propos et les moyens qui le servent. Si la richesse — et cela reste à prouver — du personnage est inépuisable, celle de la forme demeure singulièrement limitée. Sans doute, au fur et à mesure qu'Elizabeth traverse le cours tumultueux des événements, le cinéaste aurait-il dû varier les procédés de narration pour fournir un équivalent baroque susceptible de restituer une option résolument panthéiste. Or les figures de style sont facilement repérables, et d'une pauvreté qui ruine le principe de liberté, sans doute revendiqué. Car si Elizabeth possède une précieuse et inentamable puissance à vivre, Reitz possède une rare impuissance à filmer. Pas la moindre scène articulée, pas le moindre raccord d'un mouvement à un autre, pas la moindre idée de geste ou de regard, pas le moindre bonheur plastique dans la composition du cadre (tremblotant). Les plans se succèdent par blocs hétérogènes où le commentaire sert maladroitement de liaison. La cérémonie funèbre où Elizabeth, voilée de noir, se livre à une danse macabre, est des plus caractéristiques : multipliant les angles différents et tarabiscotés, utilisant toute une rhétorique facile allant du panoramique complaisant à la contre-plongée spectaculaire, Edgar Reitz confie au montage le soin d'agencer sur une musique « expressive » des fragments inutilisables. Ce n'est pas la distance ou la simplicité qui font défaut : Reitz est libre de choisir la fascination et la dispersion. Mais l'on ne peut s'empêcher, car les thèmes aussi nous y portent (le remplacement d'un amour par un autre où se mêlent de nouveau les enfants et la nature dans un acte reconnaissant) de comparer cet éparpillement laid et bâclé à la mosaïque savamment discordante du « Bonheur » de Varda, où les épisodes contradictoires des moments vécus se résorbaient dans un éclatement de couleurs terrifiantes. A.T.

Georg Hauke et Heidi Stroh dans « L'Insatiable » de Edgar Reitz.

EGY SZERELEM HAROM EJSZAKAJA
(TROIS NUITS D'UN AMOUR)
DE GYORGY REVESZ (HONGRIE)

« Tragédie musicale » en Agascope, son stéréophonique et Eastmancolor, « Trois nuits d'un amour » réunit en une tonalité des plus élégiaques les soupirs d'un jeune poète, Balint, une couleur délicatement automnale, et des couplets plus ou moins burlesques ou sentimentaux (« Elégie du Thé synthétique », « Ballade de l'immortalité », « Rien que toi », « Discussion sur l'humanisme »). Le film oscille entre la copie des solutions hollywoodiennes (Minnelli surtout, dont les trois quarts de la thématique sont ici habilement condensés) et la recherche d'un ton, mi-tragique, mi-ironique, qui voudrait bien se faire passer pour celui de Demy (le Demy des « Parapluies » en tout cas).

Comme dans « Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse », auquel « Trois nuits d'un amour » fait souvent songer, la guerre désunit les amants, fait scintiller à leurs yeux de fallacieux refuges, et empêche l'artiste d'accomplir sur terre sa mission d'amour et de beauté. L'artiste, ici, entre le ciselement de ses odelettes personnelles, traduit de l'Apollinaire à *sa douce et mystérieuse* amie : c'est dire que Revesz travaille dans la demi-teinte, lourdement, mais dans la demi-teinte tout de même. Il se dégage du film un arrière-goût de tisane et de confiture de roses un peu éventée, à la vertu lénifiante indéniable : après tant d'œuvres flattant bassement le goût des jeunes, il est bon de saluer le courage tranquille de Revesz qui œuvre délibérément pour les vieilles dames et les patronages. Entre deux assoupissements, le spectateur est parfois tiré, cependant, de ses rêveries parallèles par l'écho de quelque couplet saugrenu à la Max Jacob. Retenons celui-ci, au gentil charme de comptine : « En hiver comme en été / Bla-bla-bla et pseudo-thé ! / Halleluia ! / Glovinezza / Alli-Allo / Bla-bla-bla-blo... » Ceci donne une image assez fidèle du film, quoiqu'un peu flatteuse. — J.-A. F.

SPUR EINES MADCHENS
DE GUSTAV EHMCK (ALLEMAGNE)

Comme « Tatouage » (cf. notice Schaaf), mais dans un ton et un style tout autres, « Spur eines mädchens » traite

aussi d'une certaine vision de la jeunesse contemporaine, avec la même volonté d'enclore un phénomène de masse dans l'itinéraire particulier d'un individu, porté ainsi à la dignité d'emblème sinon de symbole. Toutefois, ce n'est pas ici par le biais de la délinquance que sont exacerbés et portés au grand jour les problèmes envisagés, mais par celui, périlleux entre tous, du constat psycho-pathologique. A tout prendre, le propos est le même, si les termes divergent : difficulté d'adaptation au monde moderne, absence d'idéal pouvant cristalliser une énergie vitale condamnée à se gaspiller, décollage progressif d'une « réalité » jugée frustrante et décevante, en tout cas inadaptée aux besoins les plus légitimes de l'individu.

Une jeune fille, Hanna, dont la vitalité extérieure n'est que le masque d'une incertitude et d'une angoisse profondes, est d'abord étudiante, puis essaie de trouver sa voie dans divers métiers, et son bonheur dans divers milieux. Ses tentatives professionnelles échoueront, comme ses tentatives sentimentales, et sa conduite de plus en plus irrationnelle la rendra progressivement infréquentable, aux yeux de son fiancé comme à ceux de ses amis. Après une innocente orgie avec un marchand de volailles gros buveur de bière, elle arpente les rails d'une voie ferrée déserte, accomplissant en une conduite ludique le terme de son itinéraire régressif : la voilà redevenue (jusqu'à quand ?) fillette insouciante, en instable équilibre entre folie et réalité comme elle l'est sur ces rails. Le film a, du reste, le bon goût de ne pas conclure (il est vrai que ce n'eût guère été facile). Le parti adopté par Gustav Ehmck est celui de l'alignement pur et simple des faits, sans recours à la subjectivité de l'héroïne, sans plongée dans son imaginaire. Des éléments sont apportés l'un après l'autre sans qu'intervienne le jugement de l'auteur, et liberté est donc laissée au spectateur de tirer de la déambulation d'Hanna les enseignements qui s'imposent. Pareille discrétion mériterait louange, si elle s'agrémentait d'un style aussi neutre que le simple exposé du thème le laisserait entendre ; mais nous sommes loin des multiples pièges évités par Alain Jessua dans « La Vie à l'envers », et Ehmck a malheureusement cédé aux attraits d'une caméra fort arbitrairement baladeuse, aux charmes expressifs d'un montage à effets, comme aux tics habituels d'une illustration sonore lourdement pléonastique. (L'Allémagne connait avec retard sa Nouvelle Vague. Mais ce décalage de sept ou huit ans, par rapport à la Nouvelle Vague française, même si historiquement justifié, a quelque chose de pénible lorsque des solutions formelles aujourd'hui dépassées sont appliquées telles quelles à une matière qui les refuse. Ce phénomène mériterait une étude d'ensemble : de la consommation des formes et de leur spécificité.) Ainsi les scènes abandonnent-elles leur fonction purement informative pour se fondre maladroitement dans le cours d'un récit dont toute idée de démonstration, malgré la fin « suspendue », est loin d'être absente. Au pire, l'intérêt du spectateur pour Hanna s'évapore devant l'insistance de certains morceaux de bravoure singulièrement inopérants : Hanna, dans un grand magasin, s'amuse à allumer tous les postes de télévision, se livre à un strip-tease effréné lors d'une party, saoule de paroles incohérentes ses interlocuteurs les plus bienveillants, etc. L'enchainement des séquences laisse vite apparaitre une idée de système qui nuit au bon fonctionnement du film. On en retient une succession d'épisodes trop délibérément affublés d'un coefficient explicatif : Hanna et les autres, Hanna et le sexe, Hanna et l'amour, Hanna et la société industrielle, sans que le fractionnement en « tableaux » (à la Klüge plutôt qu'à la Godard) soit esthétiquement justifié (sinon subjectivement, par l'inaptitude de l'héroïne à les relier les uns aux autres). Chacun des épisodes se terminant sur un constat d'impossibilité de communiquer, le film devient vite le schéma prévisible que l'auteur, par une toute apparente liberté formelle, prétendait sans doute esquiver.

Restent une certaine et épisodique fraicheur de l'interprète (Carola Wied, elle aussi guettée par le système), et des idées littéraires de scènes que l'insistance de l'auteur abîme par excès de complaisance : Hanna déjeune avec son fiancé, et s'emporte soudain violemment parce que celui-ci a une photo de jeune femme dans son portefeuille. Le fiancé tente de s'expliquer, de façon maladroite. Hanna l'insulte et quitte la table. La caméra montre alors la photo de la jeune femme : c'est Hanna. Ehmck s'attarde sur cette image quelques secondes de trop, là où la rapidité était nécessaire à la force de frappe de l'idée. Le personnage perd tout à coup une part de son mystère, et le film son efficacité J.-A.F.

COL CUORE IN GOLA
DE TINTO BRASS (ITALIE)

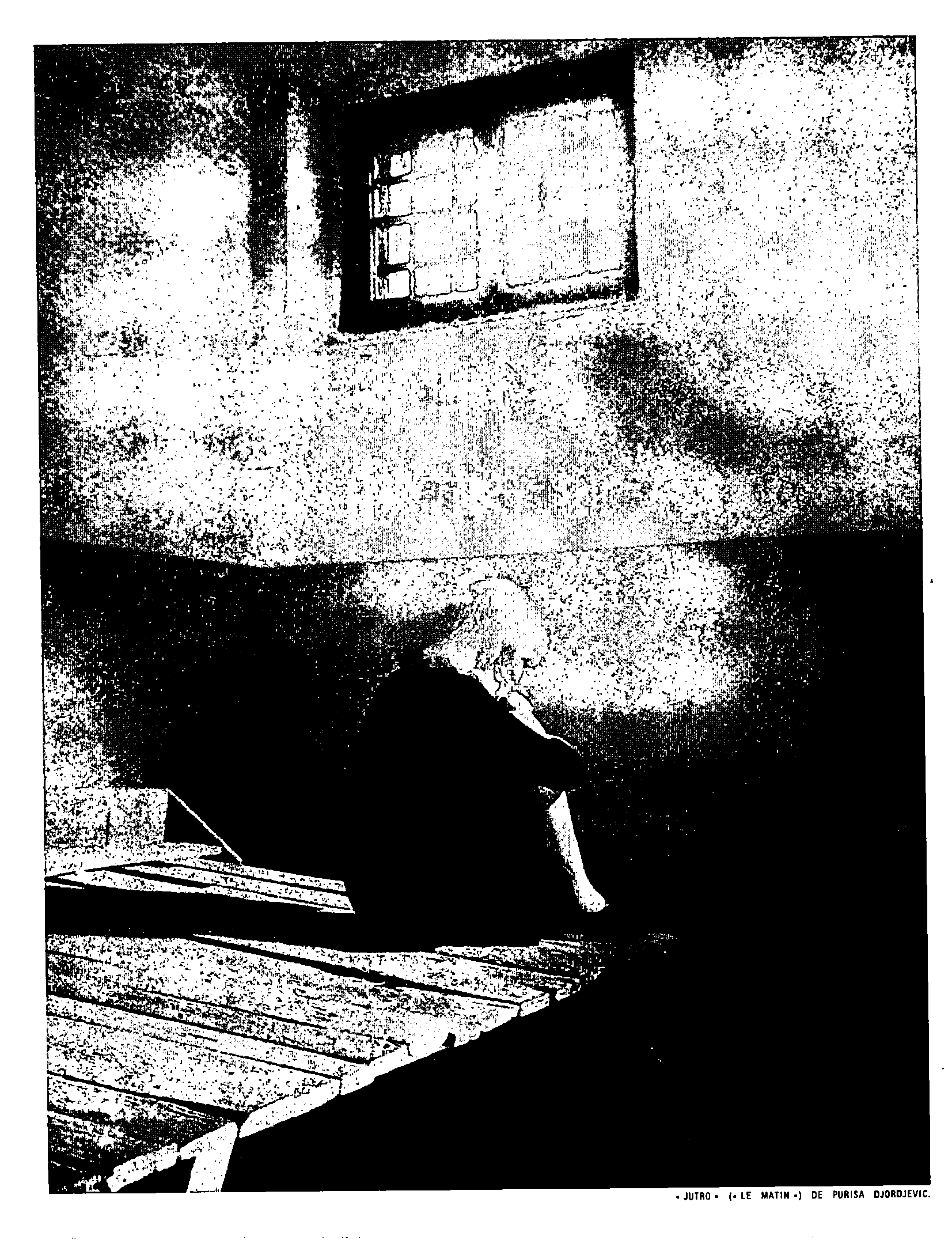
Tinto Brass est vraiment le metteur en scène italien le plus à la mode du Festival. Au lieu de se pencher sur la Chine, il se penche sur le Londres d'aujourd'hui pour en faire mousser les éclats aguichants. Rien de cette mythologie facile ne nous est épargné : boîtes à la mode, bandes dessinées, mini-costumes, voitures de sport, chansons yé-yé, etc. Les partis pris plastiques qui s'ensuivent sont bien sûr du même ordre : débauche de flous et de zooms, montage rapide et percutant faisant fi des raccords, surimpressions « insolites », etc. A part ce feu d'artifice un peu monotone il y a une histoire fort diluée et fort insignifiante à tendance nettement policière mais que Tinto — à tort sans doute — n'utilise que comme prétexte à ses contestables variations folkloriques. L'alibi du pastiche et les clins d'œil ironiques à « Blow up » ne font que mieux souligner la distance qualitative qui sépare notre auteur d'Antonioni. — A. T.

JUTRO (LE MATIN)
DE PURISA DJORDJEVIC (YOUGOSLAVIE)

« Jutro » est le troisième volet d'un tryptique sur la guerre, dont les deux premiers se nomment « La Jeune Fille » et « Le Rêve » : faute de les connaitre, la lecture que nous pouvons faire de « Jutro » se trouve assez gravement hypothéquée, tant les significations s'imbriquent ici de façon évidente à celles qui les précèdent chronologiquement. Désinvolture et gravité : ce qui pourtant saute aux yeux immédiatement, c'est le ton constamment libre et serein avec lequel sont formulées des situations sérieuses, voire tragiques. Très rapidement, le film devient l'imprévisible cheminement de personnages fantasques et attachants au sein d'une situation historique trouble et complexe. La guerre finie, un soldat rentre dans son village, où, au lieu du repos attendu, il doit affronter les problèmes, plus difficiles encore que ceux de la guerre, de la paix. L'un de ces problèmes est le sort réservé aux collaborateurs, ce qui réintroduit, pour l'édification d'une paix durable, son contraire, la violence. Le combat n'a pas cessé : tout est à reprendre sur un autre plan, tout est toujours à refaire.

Pourtant, tout résumé, même partiel, ne peut que donner une très fausse idée du film : nul volontarisme forcené ici, nulle tentative d'édification, pas le moindre embryon d'esprit moralisateur. Tout au contraire, une nonchalance digressive, une certaine bonhomie narrative qui intègre chansons et cartes postales, au gré d'un rythme de ballade, par lesquels Purisa Djordjevic, quoique très différemment de lui, rejoint une liberté « inspirée » à la Dusan Makavejev : sans parler d'école, il y a là un ton yougoslave tout à fait original par rapport aux autres cinémas des démocraties populaires.

Cette liberté n'évite ni les clichés, ni les redites, ni les facilités : tous pièges, précisément, d'un cinéma qui se laisse guider par son seul plaisir d'exister, et qui se contrôle lui-même, mais visiblement sans vraie contrainte, par l'introduction et le maintien d'une thématique austère. Dès lors l'œuvre est une partie de cache-cache entre le propos et les fioritures qui le masquent : le talent particulier de Djordjevic apparait dans le dosage personnel qu'il établit entre les divers éléments du film, parvenant toujours à surprendre le spectateur par les bifurcations saugrenues du récit. Il y a dans ce funambulisme esthétique de l'élégance et de la poésie, mais aussi le danger, qui perce à plusieurs reprises, de se laisser griser par sa propre virtuosité jusqu'à venir buter sur des obstacles qu'on a pourtant soi-même disposés en cours de route. J.A. F.



« JUTRO » (« LE MATIN ») DE PURISA DJORDJEVIC.

Situation du nouveau cinéma : IIe Semaine des Cahiers

1

Pourquoi ? Où ? Comment ? Quand ?

2

Cela s'appelle l'aurore par Glauber Rocha

3

En avoir ou pas par Michel Delahaye

4

Entretien avec Juleen Compton

5

Le cinéma dans les Maisons de la Culture : entretien avec Jean Loup Vichniac



1

Pourquoi ? Les raisons qui fondèrent notre première « Semaine » (avril 1966) valent toujours pour la seconde : carence plus ou moins flagrante et plus ou moins honteuse des distributeurs et plus que d'eux peut-être des propriétaires et exploitants des salles Art et Essai ; défaut d'information du public ; rareté des animateurs et critiques à vocation d'explorateurs ou de conquérants ; demi-mesure des mesures officielles d'aide au jeune cinéma. Certes, le temps du gel total des films du nouveau cinéma est passé : on a « sorti » la saison dernière beaucoup de films (de « L'Homme au crâne rasé » à « L'Homme n'est pas un oiseau ») qui attendaient depuis plusieurs saisons ; mais il est arrivé quelquefois que ces « sorties » soient de purs et simples bannissements. Car, et la plupart des actionnaires de l'Art et Essai le comprennent, il ne suffit pas de tendre une toile blanche devant des fauteuils pour que les mouches s'y prennent : plus que tout autre cinéma, le nouveau demande des soins particuliers, ou plus exactement des types nouveaux de promotion et de diffusion. C'est pourquoi, conscients de la nécessité de cette reformulation des moyens, nous convierons les spectateurs de cette seconde « Semaine » à débattre, chaque soir au « Studio 43 » (salle qui se prête mieux à la chose que le « Luxembourg ») des films que nous montrerons. Il faudra revenir un jour sur l'inadéquation totale et tragique des actuelles conditions de vision et des œuvres actuelles. Faute de pouvoir d'un coup supprimer les salles obscures et les rideaux de scène, les caissières et autres Sphinx du commerce qui croient sonder l'avenir du cinéma à coups d'énigmes, considérons comme un timide premier pas cette introduction du débat public dans le système commercial (juste extension de la tradition ciné-club) : car de même qu'il ne suffit plus de montrer tout crûment les films, il ne peut plus suffire de les voir et puis merci. Le spectateur lui aussi doit muer et passer de l'état servile de client à celui de témoin et même de complice.

Revenons un instant sur les raisons qui peuvent nous pousser, nous critiques, à nous faire colporteurs de films : dans ce changement de rôle, il faut voir un signe supplémentaire de la profonde mutation du cinéma, passé tout d'abord du stade distractif à celui de fait culturel, et qui est en train de refuser ce statut par trop confortable d'objet culturel pour celui, infiniment variant, d'agitateur socio-politico-culturel, de ferment et de fauteur de trouble. Le cinéma, après l'avoir été pendant cinq décades, n'est plus un art (et par conséquent plus une industrie ni un commerce), ni même ce qui en l'Art est miroir du monde : le cinéma, qu'est-il ? Notre langage, ce qui nous parle. Quelle doit être dans cette perspective la tâche du critique ? Certes plus, olympien, de tresser couronnes et exégèses ; pythien, de faire parler les morts. Ce doit être plutôt, compromis, impliqué jusqu'au cou dans l'œuvre se faisant, celui qui sur les champs de bataille achève les moribonds (et non plus celui qui détrousse les cadavres) : celui par qui le cinéma est plus dangereux, plus efficace, plus présent... Il faut donc au critique non seulement descendre dans l'arène, mais s'y battre et débattre par tous moyens — ceux de l'écriture, de la pensée, et les autres, moins nobles et peut-être plus utiles, de l'action.

Où ? Dans deux salles : Luxembourg (permanent) et Studio 43 (séances à 15 h, 20 h et 22 h — celle-ci débattante, et, le samedi et le dimanche : 14 h 30, 16 h 30, 20 h et 22 h). Et bientôt hors Paris : dans les terres vierges de la province.

Comment ? Par confiance mutuelle entre les producteurs des films choisis, leurs réalisateurs, le propriétaire des deux salles (M. Rochmann) et nous-mêmes : tous les risques sont pris par tous, y compris par ceux des spectateurs qui « s'abonnent » pour les sept séances et retiennent leur place (c'est aussi la première fois que cette formule de réservation est appliquée à Paris.

Quand ? Du 8 au 14 novembre procain, soit dix-huit mois après la première « Semaine » : il fallait bien attendre aussi que les films se fassent

Jean-Louis COMOLLI.





Le cinéaste tricontinental.
Le choix d'un cinéaste tricontinental intervient au moment où la lumière frappe, j'entends lorsque la caméra s'ouvre sur le Tiers-Monde, terre occupée. Dans la rue, le désert, les forêts, les villes, le choix s'impose, et quand bien même la matière en serait neutre, le montage se fait discours. Un discours qui peut être imprécis, diffus, barbare, irrationnel, mais dont tous les refus sont signifiants.
Ces films qui viennent d'Asie, d'Afrique ou d'Amérique latine, sont des films de l'inconfort. Tout commence avec le matériel : des caméras et des laboratoires de seconde qualité, donc une photographie sale, un dialogue marmonné, du bruit, des accidents dans le montage, les parties graphiques (générique et intertitres) sans netteté. Sur l'écran, un corps désespéré qui se débat, avance avec des soubresauts pour se refermer sur ses membres, engloutir sa tête, sous la pluie, le sang confondus.
Les instruments sont à Hollywood comme d'autres sont au Pentagone. Aucun cinéaste n'est suffisamment libre. Non qu'il soit prisonnier de la censure ou des engagements financiers : prisonnier jusqu'à ce qu'il découvre en lui l'homme de trois continents. Cette idée seule le libère car la perspective d'un échec individuel s'y dilue. Paroles du « Che »: « Notre sacrifice est conscient ; c'est le prix de la liberté que nous construisons... ».
Tout autre discours est beau mais inoffensif, rationnel mais fatigué, réflexif mais impuissant, cinématographique mais inutile. Le lyrisme nait de la parole, plane dans les airs ; il devient structure aussitôt passive, stérile conspiration. Comme le rappelle Debray, le verbe ici se fait chair.

Viva América !
I. Le cinéma mexicain souffre d'un malaise nationaliste. L'ibéro-américain Luis Buñuel considère « Que viva Mexico » comme un film « artistique ». Le génie d'Eisenstein n'a pas saisi la spontanéité de l'architecture aztèque ni la monumentalité essentielle des déserts et des volcans. Même pour Eisenstein, la tentative de rendre esthétique le Nouveau Monde équivalait à celle de porter la Parole de Dieu (et les intérêts du conquistador) aux Indiens. La culture, c'était aussi les Indiens. Cette culture maya, aztèque et inca fut découverte et civilisée. Sur le territoire de la magie, l'Indien se laissa séduire par la masse mobile du cheval : le quadrupède ressemblait au tank, animal sacré, bête invincible.
II. Le cinéma mexicain adopta les cadres d'Eisenstein jésuite et les mêla aux merveilles de la technique hollywoodienne, « nuestro Mexico »... Une industrie défendue par des lois et des syndicats, « nuestro Mexico » ; le nationalisme et l'illusion de l'histoire, « nuestra revolución »... sombreros, mujeres y sangre... Le soleil sur des indigènes : Murnau — (Gauguin) — Flaherty, y virent des corps, la mer, des sourires, de la tragédie, et le paradis. Violence, libération, comme dans ces ports latins, « To Have and Haye not », où Bogart souffrant sentait l'exotisme des révolutions. Avant que le cinéaste latin n'eût le droit de filmer avec sa vieille caméra, les grandes compagnies nous avaient donné les lois de leur cinéma et de leur commerce.
III. Les Mexicains interdirent et interdisent encore aujourd'hui les films anti-mexicains. Ils interdisent donc une parcelle de la production américaine qui traite les Mexicains comme des poltrons. Mais dans la plupart des films sortis des studios de Churubuzco, les Mexicains sont des poltrons ou d'ingénues créations de la nature. Le cinéma mexicain, qui se défend de l'infâmie, copie l'infâmie. Le nationalisme isola le Mexique de l'Amérique. Ce n'est pas un hasard si avec quelques jeunes cinéastes qui maintenant commencent à trahir « nuestro Mexico », Luis Buñuel est considéré comme un cinéaste marginal. Dans ses comédies et ses mélodrames, tournés eux aussi à Churubuzco, se trouvent les premiers essais sur la civilisation latine, après l'apocalypse catholique, zapatienne et... eisensteinienne.
IV. Pampa exceptée, pierre par pierre, l'Argentine fit tout venir d'Europe. L'Argentine qui discute en excellent français d'esthétique de l'absurde, ne se doutait pas que le progrès de Peron, ce n'était pas le développement. Car, tout de suite après, les poches vides, elle était prompte à sacrifier le pain pour une cravate de chez Dior. La bourgeoisie pré-antonionienne des films argentins voyait son incommunicabilité limitée par la sous-alimentation. Mais elle ne prononçait pas ce mot. Si la littérature de Borges-Cortazar précède certaines expériences du « nouveau roman », le temps cinématographique ne parvient pas pour autant à trouver ses articulations (ou non-articulations) dans des films pré-resnaisiens. Solitaire, le cinéma argentin a découvert le Style avant l'Histoire. Un héros de Buenos Aires, discipliné dans un univers diffus, n'obtient rien au delà de l'imitatif. (Quelle lointaine mauvaise conscience de cet isolement poussa le « Che », citoyen argentin, vers sa légendaire existence d'homme latin, et, sous une impulsion plus grande encore, d'homme tricontinental ?)
V. Dans l'île, tout est à faire. Un cinéma qui se concentre sur des films didactiques, apporte une contribution : la désintoxication du réalisme socialiste. « En simplifiant les termes de ces polémiques, qui impliquaient des artistes et quelques fonctionnaires, on défendait un art plus ou moins apparenté au réalisme socialiste, tandis que d'un autre côté (chez la grande majorité des artistes), on défendait un art qui ne renonce pas aux conquêtes de l'avant-garde. La défaite du premier point de



Page ci-contre : « Patricia et Jean-Baptiste » de Jean Pierre Lefebvre. Cette page : à gauche, Glauber Rocha ; ci-dessus « Barravento » de Glauber Rocha.

vue fut consacrée lorsque le « Che », dans « Le socialisme et l'homme à Cuba », fustigea le réalisme socialiste sans toutefois trouver un second point de vue absolument satisfaisant : pour lui il ne faut pas se contenter de cette position, il faut aller plus loin. Mais pour aller plus loin, il faut partir de quelque part, et l'avant-garde semble être un bon point de départ, sinon d'arrivée. » (Jésus Diaz, « Partisans » nº 137).

D'autres pays latins — Guaranis, Amazoniens, Andins —, ne purent jamais ou très rarement utiliser leurs caméras, sauf pour des actualités officielles, pour montrer des généraux et leurs médailles.

Tupi, Cangaço, Bossa.

I. Le Brésil parle le portugais. Pour la compréhension de ce qu'on appelle le « cinema nôvo », il convient d'expliquer que les Portugais, moins exaltés et plus cyniques que les Espagnols, nous laissèrent un héritage moins nationaliste. Peut-être est-ce pour cela que nous sommes exempts du complexe mexicain et de la frustration argentine. Aussi, les cinéastes brésiliens indépendants (1) en perdirent-ils le respect pour le cinéma. Sans demander de permission, et, même gauches, ils s'emparèrent des caméras. Peut-être est-ce parce que les intellectuels et les critiques disaient, très souvent — au point de convaincre les critiques et d'intimider certains cinéastes — que « le portugais est une langue anticinématographique » (2), que le « cinema nôvo » décida de faire de la parole (et de la musique) un matériau. Peuple verbeux, bavard, énergique, stérile, hystérique, le Brésil est le seul pays latin qui n'ait jamais eu ni révolution sanglante (comme au Mexique), ni fascisme baroque (comme en Argentine), ni véritable révolution politique (comme à Cuba), ni guérillas (comme en Bolivie, Colombie, Venezuela). Pour triste compensation, il possède un cinéma, avec une production qui, cette année, s'élève à soixante films et qui, l'an prochain, sera doublée. Plus de cent jeunes cinéastes présentèrent des 16 et 8 mm lors des deux derniers concours du « cinéma d'amateurs » (3), et le public, déçu par les derniers revers du football, discute chaque film avec passion. Rio, Sao Paulo, Bahia et d'autres villes ont des cinémas d'art, deux Cinémathèques, plus de quatre cents ciné-clubs (cela jusque dans les



« Terre en transes » de Glauber Rocha
A droite, Jardel Filho

régions les plus lointaines de l'Amazonie). A Rio ou à Sao Paulo, Godard est aussi populaire que De Gaulle. C'est de la folie cinématographique.

II. Tupi, c'est le nom d'une nation indienne. Ses caractéristiques : intelligence et incapacité artisanale. Cangaço, c'est une guérilla anarchique, mystique : le mot désigne tout désordre violent. Bossa c'est une danse ; c'est aussi un art du j'y-va-ti-j'y-va-ti-pas, un art de menacer sur la droite pendant qu'on attaque sur la gauche, le tout, comme dans la danse, avec du rythme et un peu d'érotisme. Cette tradition, dont les valeurs sont discutées par les films du « cinema nôvo », compose la caricature tragique d'une civilisation du mélo. Au Brésil, il n'y a pas d'épaisseur historique, mais une dilution d'événements faite de coups et contrecoups militaires, directement ou non liés aux intérêts impérialistes et traînant à la remorque la bourgeoisie nationale. Ainsi, pour citer la conclusion d'un acte contemporain (4), la gauche populiste finit toujours par signer un pacte avec la droite repentie pour, une fois de plus, reprendre la voie de la « redémocratisation ». Il est d'ailleurs à remarquer que l'avant-garde politique latino-américaine est toujours menée par des intellectuels et qu'ici, très fréquemment, les poèmes précèdent les fusils. Opéra populaire, la musique et la révolution vont main dans la main ; c'est un héritage ibérique. Aujourd'hui, dans ce Brésil des réconciliations imprévues, la gauche urbaine est connue comme « gauche festiva » ; on y discute Marx au son de la samba. Cela n'empêche du reste pas que les étudiants descendent dans la rue pour s'y livrer à des manifestations violentes, que des professeurs soient arrêtés, des universités fermées, que des intellectuels signent des manifestes de protestation.

III. Le « cinema nôvo », qui représente 30 % de la production cinématographique, est une production culturelle, et le caractère collectif du mouvement lui permet de contrôler en outre publicité, distribution et critique. Face à un public moins cultivé (ou plutôt, moins alphabétisé), un cinéma qui accumule toutes les inconvenances du cinéma tricontinental ne crée pas un moyen de communication facile — communication signifiant, dans le vocabulaire populiste, stimulant pour les sentiments révolutionnaires. Un film de « cinema nôvo » est polémique avant, pendant et après sa projection, et la donnée concrète de son existence est un choc dans le paradis de l'inertie. Ainsi, dans la mesure où « Sécheresse » est un film qui renseigne sur les paysans, « Les Fusils » est une agression antimilitariste qui multiplie l'efficacité du discours de « Sécheresse », discours qui se fait agitation dans « Le Dieu noir et le Diable blond », meeting exalté qui sera repris à mi-voix dans « Le Défi ». Si « Ganga Zumba » parle des Noirs, si « La Morte » est la version urbaine de « Sécheresse », les possibilités offertes par « La Plage du désir » ou « La Grande ville » n'en sont pas pour autant annulées. Si, de « L'Enfant de la plantation » à « Terre en transes », ou de ce film à « Les Braves guerriers », le « cinema nôvo » perd l'équilibre dans le difficile exercice individuel, il recompose aussitôt un concerto qui, en tant que polémique permanente, a une action politique.

Cinéma.

I. La technique du cinéma passé et présent du monde développé m'intéresse dans la mesure où je peux « l'instrumentaliser », de même que le cinéma américain fut « instrumentalisé » par quelques cinéastes européens. J'entends : l'application en tant que méthode de certaines clés de la technique cinématographique, transcendant l'esprit de chaque auteur et se fondant sur le vocabulaire du cinéma : si je filme un cangaceiro dans le désert, s'inclut à l'opération un découpage-montage déterminé, fondé sur le western, et qui tient davantage au western qu'à Ford ou Hawks. Dans le cas contraire, l'imitation naît d'une attitude passive face au cinéma, d'un besoin de se sauver par le langage établi, tout en croyant qu'en se réfugiant dans l'imitation on sauve le film. Dans un entretien aux « Cahiers », Truffaut dit : « Presque tous les films imités de Godard sont insupportables parce qu'il y manque l'essentiel. On imitera sa désinvolture, mais on oubliera, et pour cause, son désespoir. On imitera les jeux de mots mais pas la cruauté ».



Ci-dessus « Le Dieu noir et le Diable blond » de Glauber Rocha (Othon Bastos) Ci-contre « Stranded » de Juleen Compton (à droite).

La plupart des films de jeunes auteurs souffrent aujourd'hui du « mal de Godard ». Mais ce n'est qu'à souffrir le réel, et ce, par l'exercice, qu'on peut dépasser l'imitation. Des films comme « La Morte », « Sécheresse » ou « Les Fusils » montrent comment des cinéastes colonisés peuvent « instrumentaliser » la technique et trouver une expression. Le problème ne se pose pas ainsi pour les Américains ou pour les Européens, mais si aujourd'hui je vois la production des pays socialistes, rares y sont les films révolutionnaires. L'attitude de la plupart des cinéastes dégénère en un type de cinéma calligraphique, qui dénonce un esprit contemplatif ou démagogique. Et les festivals, surtout ceux de courts métrages, mettent à nu une vraie Société Anonyme, tout un vain courant d'imitations qui, fabriquées (innocemment ?) à la table de montage, se défont à la projection.

II. Le cinéma est un discours international et les contingences nationales ne justifient, à aucun niveau, une annulation de l'expression. Si, dans le cas du cinéma tricontinental, l'esthétique a plus de rapports avec l'idéologie que la technique, les mythes techniques du « zoom », du direct, de la caméra portative, de la couleur, etc., ne sont que des instruments. Le verbe est idéologique et il n'y a plus de frontières géographiques. Quand je parle de cinéma tricontinental et considère Godard comme un cinéaste tricontinental, c'est parce qu'il ouvre un front de guerilla dans le cinéma, part à l'attaque, brusque, inattendu, avec des films impitoyables. Il devient cinéaste politique, propose une stratégie et une tactique valables dans n'importe quelle partie du monde. J'insiste sur un « cinéma de guerilla » comme l'unique forme de combat : celui qu'on improvise à partir des circonstances, contre les obstacles qui s'imposent au grand public (aussi bien qu'aux « élites »).

III. Dans le cas spécial de « Barravento », « Le Dieu noir et le Diable blond », et « Terre en transes », je crois avoir fait les premiers pas et je reconnais dans ces films les désastres d'une transition violente. Mais c'est de cette rupture que j'ai pris les possibilités d'un cinéma qui s'inscrit dans l'esprit tricontinental, aussi longtemps que le cinéma pourra lui être utile.

Le but d'un cinéma épique-didactique ne pourra précéder l'épopée didactique *mise en scène* par « Che », mais devra se confondre avec elle. Si, en tant que continental, Buñuel confie à des mouvements et déplacements par panoramiques précis le rôle de révélateurs, le cinéma tricontinental, lui, doit s'infiltrer en même temps que faire exploser. Au moment où la mise à mort du « Che » devient légende, la poésie devient praxis. — Glauber ROCHA.

(1) Le Brésil possède une industrie de films musicaux, policiers, de mélodrames et de « westerns » de cangaço. Il existe à Rio trois petits studios, et à Sao Paulo se trouvent les grands studios de la Vera Cruz, style hollywoodien. A Bahia, province du Nordeste, il existe un petit noyau de production (15 films depuis 1961), et une production constante de courts métrages. Dans d'autres provinces, il y a quelques productions périodiques. Les cinéastes du « cinema nôvo » sont associés en un groupe distributeur de leurs propres films, ce qui leur permet d'être indépendants.

(2) La période du muet connut au Brésil divers cycles dont le plus important fut celui de Cataguazes (Etat de Minas Geraes) dans les années 20, où travailla Humberto Mauro, auteur, parmi plusieurs longs et courts métrages, d'un chef-d'œuvre, « Ganga Bruta ». Lorsque le son arriva au Brésil, par suite de déficiences techniques, se produisit une crise. Et comme la littérature était encore prisonnière des formes archaïques portugaises, les dialogues de ces films étaient commerciaux et faux.

(3) Les festivals de cinéma d'amateur commencèrent en 1965, sous le patronage du « Jornal do Brasil », le plus grand quotidien de Rio. Diverses autres associations commerciales et institutions accordent des prix divers.

(4) L'ex-président Goulart, leader populiste appuyé par les communistes et déposé en 1964, vient de signer un pacte avec Lacerda, leader de droite et « tombeur » de trois présidents : Vargas, Quadros et Goulart. Le pacte veut se justifier par le fait que « Goulart n'était pas vraiment communiste, ni Lacerda vraiment un agent de l'impérialisme ».



3

« Stranded » de Juleen Compton, à propos duquel Luc Moullet a déjà jeté quelques fulgurants jalons (Cahiers 165 et 166), est un film débridé, désespéré, horripilant et fascinant.

Le film de quelle fuite ou de quelle quête ? Dès le début, Jeff abandonne l'errante Raina : « Ce n'est plus possible de te suivre... Ce n'est pas digne d'un homme... ». Ce que commente Olivier : « Ce n'est pas toi qu'il a quittée, mais une certaine façon de vivre ». Et il faut bien croire qu'il est impossible à un homme de suivre longtemps de tels rêves de femme : à la fin, Bob aussi partira : « J'en ai marre !... ». Il rêve maintenant du retour à la norme, suivant en cela Jeff qui partit se joindre à une équipe d'hollywoodiens en train d'opérer en Grèce.

Les Hommes, en plus, ça veut toujours tout savoir : « Mais enfin que cherches-tu ? » demande Bob à Raina, dans la gare. « Je ne sais pas, dit-elle, mais j'ai l'impression que j'approche ». Reste Olivier, encore disponible (mais d'être homosexuel il est autrement homme), prêt à tenter un autre rêve — disons l'Egypte.

Cet « Autre Chose » qui hante les femmes, diversement dit de Flaubert à Bergman (et Mizoguchi, le seul homme avec Bergman qui ait transcrit tout l'ordre ou le désordre du monde à partir de l'univers féminin), le voici redit par une femme, après Paule Delsol de sa « Dérive », Vera Chytilova, son « Quelque chose d'autre » et ses « Marguerites ». Ajoutons Marguerite Duras (et cette quête ou dérive du « Marin de Gibraltar », sujet récemment tué par un mâle obtus), et pensons aussi à l'histoire (étrangement proche de celle de Andrea Lou Salomé) de la « Gertrud » de Dreyer.

C'était aussi, sous une forme fabuleusement nébuleuse, le sujet de « La Lumière Bleue » de Leni Riefensthal (1932). Curieusement : Juleen est derrière Leni la deuxième femme dans l'histoire du cinéma qui ait tout fait dans son premier film : scénario, production, interprétation et réalisation. Et ici je corrige Moullet quand il écrit : « ... Première fois que l'on voit le et la metteur en scène effectivement tout nu dans son film ». C'était, toujours après Leni, la deuxième.
Le « quelque chose d'autre » comptonien se trouve ici particularisé dans le cadre précis d'un certain rêve américain : la naïve nostalgie des racines — si tant est que l'Europe soit la racine de l'Amérique, comme on dit parfois que la Grèce est celle de l'Europe. Ce serait alors la racine des racines que cette Grèce où navigue le raffiot de « Stranded ».
Mais, américain ou européen, c'est aller vers le désenchantement qu'aborder ainsi un lieu, tout rempli de son mythe — ici, un grand rêve de beauté et de pureté (« Je rêvais de trouver des gens qui soient vierges de ce qui moi me trouble »). Dès lors, quel contact possible ?
D'autant que ces asociaux (Raina, Bob, Olivier) viennent déjà d'un milieu clos : le petit monde « artiste » (ils montèrent un show) des dilettantes new-yorkais. Une comédie, donc, que ce bain sincère de pureté grecque. Sauf que Raina, en cela femme, est aussi faite de lucidité : « Même si nous pouvions nous comprendre, dit-elle au jeune Grec, qu'aurions-nous à nous dire ? ». Ainsi pointe brusquement la gravité, à travers la perpétuelle comédie que se joue et nous joue Raina et qui forme la trame, la raison et la façon même de ce film — cas unique en cinéma de l'artiste se portraiturant en jeune chien.
Car Raina Compton (qui porte le film, et le sens du film, et celui de l'existence) s'enferme, ou s'ouvre, dans un personnage de follette fantasque toujours en porte-à-faux entre son et notre et l'autre monde. Personnage qui est elle-même, et une représentation d'elle-même, et la représentation qu'elle choisit de nous donner d'elle. Une façon comme une autre, pour un être qui se sent inapte au monde, de le fuir, de le chercher, ou d'exorciser son angoisse au sein d'un autre univers parallèlement édifié. Et là je définis aussi le **film lui-même,** de son projet à sa réalisation, film où il n'est pas un instant



Ci-desus : « Stranded » de Juleen Compton. Ci-contre : Juleen Compton (au centre) jouant à Broadway « Dark at the Top of the Stairs » de William Inge

possible de distinguer le faux du vrai. « Stranded » est un film-jeu et où règne le jeu (sans oublier cet autre aspect : on est venu ici **pour** s'amuser — mais les signes extériorisés de la joie peuvent-ils susciter la joie ?), et ce jeu donne parfois de ces véritables petits « numéros » entièrement faits sur l'extraordinaire « fausseté » du porte-à-faux, et où Raina se met toute (femme et actrice qu'elle est, dans le film et la vie), se **risque** toute, dans une folle entreprise où elle offre au spectateur, au rythme d'une par plan, toutes les cordes pour la pendre. « Stranded » est le seul film qui, à travers la trame de la plus simple histoire, offre toutes les dimensions de la **représentation.**
Ces miroitements de toutes les formes et degrés du jeu s'ordonnnent à partir de quelques centres où les choses prennent forme nette. Ainsi le spectacle proprement dit (Mime et Musical) que se donnent les trois compères sur le bateau, et la parodie improvisée : Raina évoquant la « party » new-yorkaise. Ici : la richesse qui se donne en spectacle à la pauvreté dans une mauvaise conscience qui la pousse à sa propre dérision (ce à quoi il faut rattacher tout ce qui dans le film touche à la richesse ou à la pauvreté maintes fois mimées). Enfin, autre extrême : la scène du twist où Raina se « jette à l'eau » dans le même esprit suicidaire où elle s'y jette bel et bien au début du film. Là est la fêlure ; dans cette scène où Raina et les Grecs sont enfin complices — mais dans la négation : en exigeant d'elle qu'elle « fasse son numéro », ils la désignent comme l'étrangère qu'elle restera toujours, et ils se révèlent eux-mêmes contaminés par ce monde qu'elle voulait fuir. L'espace d'un disque, ils communieront dans leur dégradation mutuelle.
Mais le film n'en peut rester là, fait de cycles repris. C'est le départ en bateau turc (et dans le bateau turc cette plus radicale fuite dans l'exhilarante marijuana), et cette dernière aventure qu'on tente de rabouter à la première, du château français d'Olivier. Ensuite, après le départ de Bob écœuré, Olivier et Raina tenteront un autre rêve — disons égyptien.
Ajoutons, s'il faut quelques repères, que « Stranded » (sur la confrontation d'un état d'âme et d'un paysage — géographique ou mental) pourrait être une transformation du principe rossellinien du « Voyage en Italie », et qu'il y entre aussi un petit quelque chose de la quête antonionienne de « L'avventura ». Et je livre cette indication au spectateur : à savoir que, présenté aux « Journées des Cahiers », « Stranded » fut perçu par le public, tantôt comme une chosette très drôle, tantôt comme un désespérant cauchemar.
C'est en tout cas le premier grand film du jeune cinéma américain et comme dit Moullet : « Le plus grand film américain non hollywoodien ». Film aussi neuf que « Brigitte et Brigitte » (France), « Le Chat dans le sac » (Canada), « Non Reconciliés » (Allemagne). Mais en Amérique (où entre l'académisme d'un Hollywood vieilli et la purulence du New York juvénile on ne sait plus à quel saint se vouer), on ne comprit pas « Stranded ». Aussi Compton releva le défi en moulant son rêve suivant (« The Plastic Dome of Norma Jeane ») de façon plus classiquement cinématographique. Heureusement le cinéma est assez fort chez elle pour survivre à tout, même au cinéma.
Le film fait retour à ce côté Fable Symbolique que prend souvent chez la femme, en ou hors cinéma, la première forme d'expression. Il se trouve d'ailleurs recouper un peu « La Lumière Bleue » — où une vierge mourait de voir son secret profané. Dans « Norma Jeane », l'héroïne (15 ans), mourra d'avoir laissé exploiter son don de voyance par de jeunes chanteurs « Beat ». Une autre référence possible à ce film (qui hésite parfois entre « Alice » et « Le Magicien d'Oz », tout en s'essayant à l'analyse des modes d'exploitation journalistique et publicitaire) : « La Nuit du Chasseur » de Charles Laughton.
A travers le cas-limite de Juleen Compton, et si on repense à ce qu'ont apporté jusqu'ici les femmes au cinéma (incluant aussi des auteurs plus mineurs comme Zetterling, Varda et Henning-Jansen), il semble que la femme cinématographique (au contraire du mâle qui peut remplir fort brillamment les rôles seconds — par ailleurs fort utiles — de scénariste, opérateur ou critique) ne puisse être qu'auteur total — ou rien. En somme, un peu ce choix qu'elle a dans la vie : mère ou brehaigne. — Michel DELAHAYE.



4

Cahiers Quelle était votre intention en faisant « Stranded », un film comique et tragique en même temps ?

Juleen Compton Je n'ai jamais pensé que quelqu'un pourrait prendre mon film pour une comédie. Simplement, je ne voulais pas ennuyer le public, et j'ai fait un film aussi amusant que possible. D'ailleurs, les gens qui souffrent ne m'intéressent pas s'ils n'ont pas un côté amusant. Je veux dire que j'aime les gens amusants, bien que souffrants, car ces deux oppositions sont très intéressantes. De plus, le vrai comique est toujours très triste à la base, autrement il n'est pas drôle.

Au début je pensais n'être qu'interprète de ce film que j'avais écrit. Je pensais en confier la réalisation à un metteur en scène (j'avais même demandé à Godard qui m'avait répondu : puisque tout est de vous là-dedans, pourquoi ne le faites-vous pas vous-même ?) et jusqu'au dernier moment, j'ai pensé que quelqu'un d'autre le ferait. Mais quand je me suis trouvée toute seule en Grèce avec toute l'équipe sur place et aucun metteur en scène pour le tourner (le dernier pressenti n'avait pas pu venir), je me suis dit qu'après tout je n'avais qu'à relever le défi et je me suis jetée à l'eau. J'ai rapidement découvert que diriger un film est bien plus agréable que l'interpréter.

Cahiers Etiez-vous inquiète en abordant la mise en scène ?

Compton Bien sûr que non ! J'étais bien trop inconsciente ! Mais les autres, eux, étaient inquiets. Pensez donc ! la jeune actrice (de théâtre) qui ignore tout du cinéma et qui brusquement se met à diriger ! Quelle histoire !...

Mais lors de mon second film, là, oui, j'étais très inquiète, car j'avais perdu mon innocence. Et avant de me mettre à mon troisième, du coup, je suis véritablement effrayée. Mais au quatrième, ça ira.

Cahiers Avez-vous eu des difficultés avec l'équipe ?

Compton Il y avait le fait que j'étais à la fois interprète et réalisatrice. Il y avait mon inexpérience. Il y avait, en plus, le problème des langues. L'équipe parlait l'italien, le français, l'anglais et le grec ! La seule langue que j'avais en commun avec l'operateur était le français. Finalement je m'en suis tirée. Je ne sais si c'est parce que j'étais de 15 ou 20 ans plus jeune que le plus jeune membre de l'équipe, ou si c'est parce que j'étais américaine et que tous les Grecs pensent que les Américains sont des richards, mais enfin je découvris un beau jour que j'avais véritablement inspiré l'équipe : ils avaient fourni un bon travail. Aussitôt, pour compenser, ils sont restés deux ou trois jours sans travailler... Des choses comme ça arrivaient de temps en temps. De toute façon, pas question de faire plus d'un *plan par jour* (c'est une des raisons qui font qu'il y a peu de gros plans dans le film). Si j'avais demandé plus, ils se seraient crus exploités. Exploités par un Américain : ils n'auraient pas aimé ça du tout. Mais une femme par-dessus le marché, alors, ça, les Grecs ne l'auraient absolument pas toléré. De toute façon, ils me croyaient un peu dérangée. Entendez : absolument folle. Une folle, on lui cède, mais on ne la prend pas au sérieux. Heureusement, j'avais d'admirables rapports avec les acteurs. J'ai été actrice et j'ai beaucoup de respect pour les problèmes affectifs des acteurs. Etre acteur, c'est s'ouvrir à une situation, et cela vous rend très vulnérable. Or tout mon instinct tendait à les protéger quand ils s'ouvraient et s'exposaient. Je crois qu'ils appréciaient cela comme la protection d'une mère — ou d'un père — ce qui, du reste, peut ou doit être la position du réalisateur.

Cahiers Pourquoi l'héroïne tente-t-elle de se suicider au début ?

Compton Ce n'est pas un suicide réel, c'est un suicide d'imagination : aussitôt après, elle se lève et s'en va avec la même dignité que si elle sortait d'une présentation de mode. Alors qu'elle vient de manquer de perdre la vie, elle ramasse son chapeau à terre et dit : « J'ai failli perdre mon chapeau. » Autrement dit, elle ne dramatise que les choses qui l'amusent, pas les choses importantes. Ce « suicide » montrait qu'il est toujours possible de ne pas dramatiser.

Le public serait mort d'ennui si les trois personnages avaient pleuré pendant une heure et demie, mais ils ne font que rire, ils n'arrêtent jamais.

Ces personnages vont toujours quelque part, mais sans but. Les personnes qui ne font pas d'efforts, mais disent : « Je suis misérable », et restent à méditer sur leur misère, ne sont pas attristantes ; une personne qui perd sa première course, ce n'est pas triste. Mais une personne qui a participé à 400 courses, et qui les a toutes perdues, quand elle s'aligne à la 401, c'est très triste. Elle est là, elle s'approche de la ligne de départ, et c'est triste, car la chose touchante et amusante chez les gens ce n'est pas leur succès ou leur échec, mais leur espoir, leur quête. C'est ce qu'on trouve dans les personnages de Tchékhov. Ce ne sont pas des larmes qui les rendent touchants, mais leur espérance, et on sait combien elle est futile. Pour moi, la chose la plus poétique de la race humaine, c'est que les gens regardent en haut, ils ne regardent jamais à terre, ils trouvent toujours une nouvelle énergie malgré les barrières sans nombre.

J'ai horreur des gens qui disent que la vie est merveilleuse ; et j'ai horreur des gens qui disent que la vie est horrible. La vie est ce qu'elle est, et les gens font ce qui est nécessaire pour exister ; ils font des choses horribles et merveilleuses de la même manière. Dans mon film, je n'ai pas essayé de montrer des bons ou des mauvais, mais des humains.

Cahiers Pensez-vous que vos personnages font un effort pour rire ? que ce n'est pas naturel ? que leur vie est théâtrale ?

Compton Oui. Ils habitent un monde d'illusion parce qu'ils n'aiment pas l'autre monde. Mais à la fin, le héros Bob en arrive à dire : « Le monde des illusions est très bien, mais je me sens tellement seul, que je préférerais faire partie de l'autre monde. » C'est un choix, et je pense que Raina ferait le même choix si elle pouvait, mais que ce ne lui est pas possible. De même un artiste ne peut pas dire : « Je ne serai plus artiste ; demain, je vais mener une vie normale. » L'homme qui a une place dans la société suit la routine, est soutenu par cette société. Mais l'artiste n'est jamais soutenu ; même quand il a du succès, il reste toujours à l'écart, c'est un monstre. Et s'il est aimé, il n'est pas aimé comme les autres, mais comme un étranger. Ce n'est pas quelque chose que l'on peut choisir ou changer ; Raina, la génération des Beatnicks n'ont pas choisi d'être ce qu'ils sont. Ils n'ont pas choisi le désespoir. Je veux dire que les gens ne choisissent jamais leurs maux.

Cahiers Pensez-vous que vos personnages rient pour s'empêcher d'être tristes ? Ils font les choses drôles pendant les scènes les plus dramatiques.

Compton Ils doivent faire un effort

énorme pour rire, et c'est pour cela qu'ils font des choses si bêtes. Il faut très peu de choses pour faire rire les gens heureux, mais que faut-il pour faire rire ceux-ci ? Il leur faut faire deux sortes de choses étranges : fumer de la marijuana, se travestir, jouer la comédie. C'est un effort continuel, mais s'ils arrêtaient, ce serait insupportable. Ils ne pourraient continuer à vivre. C'est comme si le fait de rire les empêchait d'entendre l'ange de la mort qui les appelle.

Cahiers Croyez-vous qu'ils voudraient une vie normale mais n'osent pas quitter leur monde d'illusions ?

Comptan Je ne pense pas qu'ils veulent d'un vie normale. Pour le garçon qui est homosexuel, il ne peut de toute façon avoir une vie normale car il est différent des autres. Il ne peut se marier, avoir des enfants. La fille a un choix. Elle pourrait avoir une vie normale en supprimant son âme, en renonçant à ses illusions, à ses rêves, à son désir de la perfection. A un moment, elle dit à Bob : « Je sais que j'ai tort, mais je ne peux m'empêcher de désirer la perfection. » Et c'est en effet une situation fausse que de désirer la perfection, mais il y a des gens prêts à payer le prix, qui ne peuvent s'en empêcher. Quant à Bob, il recherche l'amitié, la sympathie. Il veut faire partie de la masse, et il retourne finalement à New York pour travailler car il désire n'être plus une exception, mais être accepté par la société, en faire partie et jouir de son confort, être comme tout le monde. Le fait de ne pas être accepté lui est plus douloureux que celui de « se compromettre », alors que pour elle, le fait de se compromettre est plus douloureux que celui de ne pas être acceptée.

Mon héroïne veut se suicider parce qu'elle se rend compte qu'elle n'obtiendra jamais ce qu'elle espère. C'est très dur de poursuivre quelque chose alors que vous savez que cela n'existe pas et elle sait que toute sa vie elle sera obligée de chercher ce qu'elle ne trouvera jamais.

Quand l'Italien lui dit : « Vous ne pouvez pas avoir du caviar, alors mangez des spaghetti », elle répond : « Si je ne peux avoir du caviar, je mourrai de faim. » C'est peut-être une façon capricieuse de réagir, mais c'est un point de vue. Au moment du suicide, mourir de faim lui devient tellement pénible, et savoir que toute sa vie elle vivra dans cet enfer de Dante, à la poursuite de ce qu'elle n'atteindra jamais, qu'elle veut en terminer tout de suite. Mais réellement, il lui est impossible de se suicider. C'est pour cela que cette scène est abstraite, que tout se passe de si loin. On ne sent jamais l'eau froide ni


« The Plastic Dome of Norma Jeane » de Juleen Compton.

le danger. On voit simplement la beauté de la plage, car je n'ai pas voulu que ce suicide soit laid, qu'il rappelle les suicides réels, avec du sang, un revolver. Non, c'est juste une promenade dans la mer pour ne jamais revenir.

Cahiers Je pense qu'on trouve cette façon de penser chez beaucoup de gens.

Compton Je l'ai trouvée chez tant de personnes que je commence à croire que cela existe un peu chez tout le monde. Ce que je veux, c'est réveiller un peu les gens. Ce n'est peut-être pas ce film qui réussira, mais peut-être le prochain. Je n'éprouve pas le besoin de les rendre géniaux, mais de les toucher juste un petit moment, qu'ils se rendent compte qu'ils ne sont pas seuls à chercher, et que moi non plus, je ne suis pas seule ; c'est cela que je trouve important. Souvent les gens se compromettent parce qu'ils ne peuvent plus supporter leur solitude, et je voudrais dire à ces gens que je les comprends, que ce n'est pas vraiment un compromis, que le monde ne marcherait pas si, en définitive, les gens ne vivaient pas une vie anormale. Je voudrais leur dire qu'ils ne sont pas seuls, qu'un peu de ce désir de la perfection se trouve chez tout le monde. Et ce désir est là, il faut le réveiller.

Cahiers Mais ces gens sont romantiques, alors que vos sentiments sont plutôt analytiques. Etes-vous d'accord avec la façon de penser de la génération précédente, avec la manière critique dont Hemingway et Fitzgerald ont peint ces gens ?

Compton Non, pas du tout. Je suis complètement différente. Pour moi, Fitzgerald était un pauvre type. Je ne m'intéresse pas à ce qu'il prenait pour déjeuner, ni de savoir avec qui il couchait. Rien de ce qui concerne cet homme ne m'intéresse. Fitzgerald est un charmant petit garçon qui ne m'intéresse pas du tout. Et tous ces gens ne m'intéressent pas. Ce sont des enfants, et moi, je m'intéresse aux gens qui ont le courage de dire : « Quel est le prix ? ». Voilà ce que je veux dans la vie, c'est connaître le prix. Qu'on me dise si c'est un bras, une jambe, un pied, d'accord, je paierai ; mais je déteste les lâches. Les romantiques, dans l'ancien sens du mot, n'étaient pas d'accord pour payer. Raina est d'accord pour payer ; elle ne se plaint jamais, ne demande jamais de pitié, ni qu'on l'aime ; elle ne pleure pas et ne demande pas au public de lui donner raison. Elle ne demande jamais rien et c'est pour cela qu'on la trouve dépourvue de sympathie, elle se dit que c'est le prix à payer pour sa recherche et est décidée à le payer.

Cahiers Que pensez-vous des personnages d'Hemingway ?

Compton Je pense qu'ils sont sentimentaux. Je ne pense pas qu'ils soient romantiques, simplement sentimentaux. C'est le genre de gens qui s'envoient des cartes pour la Saint-Valentin, et trouvent que cela fait sophistiqué.

Cahiers Pensez-vous que c'est une différence entre vous, personnellement, et Hemingway et Fitzgerald, ou pensez-vous qu'il s'agit d'une différence entre votre génération et la leur ?

Compton Je pense que c'est une différence entre générations. Les gens de 60 ans sont très, très adultes. Et c'est curieux, regardez les gens d'aujourd'hui, les gens de trente ans, on dirait des enfants, alors que les gens de trente ans il y a trente ans, on aurait déjà dit des adultes. Et les gens se demandent pourquoi. La réponse, c'est qu'il y a trente ans, les gens étaient des enfants qui se croyaient adultes, et ainsi ils paraissaient adultes ; alors qu'aujourd'hui, ils savent qu'ils sont des enfants, qu'ils ne sont rien d'autre. Ils se rendent compte que le monde est énorme, que leurs problèmes personnels n'ont pas d'importance. Ils ne pensent pas à l'échelle du pays, mais à celle du monde, de l'univers, de l'espace, des frontières sans limites. Et parce qu'ils se rendent compte qu'à côté de tout ça ils ne sont que des enfants, ils ressemblent aux enfants. Il est absurde de penser qu'on est adulte quand on se rend compte du nombre de choses qu'il y a à comprendre et le peu que l'on comprend. Je serais encore enfant à 110 ans, je serais enfant toute ma vie. Mais ça ne veut pas dire que les gens avant moi qui s'appelaient « adulte » étaient adultes. Adulte ne veut pas dire mûre ; pour eux, on peut dire que leur horizon était tellement étroit qu'ils le remplissaient facilement. Notre génération a un horizon tellement large, ce qu'on veut est si grand, ce qu'on cherche va si loin, qu'en comparaison avec nos aspirations nous sommes des enfants, nous avons l'air d'enfants, nous nous conduisons comme des enfants, mais je pense que

nous sommes peut-être les enfants les plus éclairés qui ont jamais existés. C'est déjà bien de se savoir enfant. Et c'est pour cela que les personnes de 60 ans qui regardent mon film disent : « Je n'aimerais même pas être dans le même hôtel que ces gens-là, ce sont des enfants ; ils devraient devenir adultes. »
Mais ces enfants ont un horizon énorme, et les gens qui se plaignent sont des nains à côté, des nains d'esprit, car ils sont satisfaits. Comment peut-on être satisfait ?
Cahiers Comment expliquez-vous le succès public de la génération des trente ans actuellement ; est-ce que c'est facile, ou romantique ?
Compton Je pense que c'est une question de réflexe intellectuel conditionné. Vous savez que si on jette un ballon vers vous, vous mettez vos mains devant vous pour vous protéger. Si vous êtes assis derrière une grille et qu'un ballon vient vers vous, vous levez toujours les mains, tout en sachant qu'il n'y a pas de danger. Intellectuellement, on a conditionné les gens à aimer certaines choses. C'est psychologique, comme la publicité : achetez du savon ; achetez du savon rouge ; achetez du savon bleu. Et les gens ont été conditionnés à aimer un certain genre de théâtre, un certain genre de vêtements. Et quand on leur a dit que certaines choses étaient bonnes alors qu'elles ne l'étaient pas, ils n'ont plus d'opinion. Pour former une opinion, il faut avoir du goût personnel, il faut être sûr de vous. Les gens veulent tellement faire partie du groupe qu'ils ont peur de réagir d'une façon différente des autres. Raina, elle, se moque du groupe ; mais Bob en a besoin. J'ai été à une réunion à New York où personne n'aimait « Les Parapluies de Cherbourg ». Et je pensais qu'ils ne l'aimaient pas parce qu'ils le trouvaient trop sucré, comme des bonbons. Mais c'est pourtant du vrai sucre, de vrais bonbons. Pourquoi ne disaient-ils pas alors : « Je n'aime pas les bonbons, je n'aime pas le sucre » au lieu de dire que le film est superficiel, ce qui n'est pas vrai. Il n'y a pas de doute que cela soit sucré, mais c'est vrai.
La seule chose qui me rende peu sûre de moi, c'est la crainte du mensonge. Mais mon film, malgré tous ses défauts, n'est pas un mensonge, c'est la vérité. On peut ne pas aimer la vérité, on peut ne pas aimer « cette » vérité, on peut ne pas aimer « ma » vérité, mais ce n'est pas un mensonge. Et personne ne doit s'excuser de montrer sa vérité. On ne doit s'excuser que des mensonges, mais je n'ai pas essayé de tromper qui que ce soit ; si les gens me rejettent, c'est leur problème, ce n'est pas le mien.
Cahiers Quelle est la part d'improvisation dans votre film ?
Compton L'improvisation est un moyen technique très différent au théâtre et au cinéma. Au moment du tournage, il arrivait de changer la caméra de place ; ou de concevoir une scène différemment. Dans ce sens-là, c'était improvisé, mais on savait toujours exactement ce qu'on allait faire avant que les caméras ne se mettent en marche.


« The Plastic Dome of Norma Jeane »

Je pense que la conception du film était une conception d'improvisation, et non pas l'exécution. Le film était fait d'une manière où tout avait l'air d'être accidentel. C'était ça la conception d'improvisation, car je n'ai pas cherché à dire au public qu'un avait raison et l'autre tort, qu'un était bon et l'autre mauvais, mais j'ai seulement voulu montrer des gens qui soient vrais. Je pense que les spectateurs peuvent sentir cela. Il ne faut pas qu'ils cherchent dans le film quelque chose d'extérieur à eux-mêmes, mais qu'ils retrouvent les choses les plus merveilleuses. Je pense que ce sens fondamental du vrai existe plus ou moins chez tout le monde.
Cahiers Pourquoi tant de musique dans votre film ?
Compton Quand je travaille, je me sens en confiance, en sécurité. Personne ne peut me faire dévier, je suis hypnotisée, mesmérisée. Mais après la bataille, je tremble de tous mes membres. Alors, comme beaucoup de réalisateurs, je tente de m'appuyer sur la musique.
Seulement, il se trouve qu'elle exprime quand même quelque chose, cette musique. Dans son fond, elle n'est rien. Elle est toute en surface. Elle est gaie, mais vide. Elle court, vole tout le temps mais ne se repose jamais. En somme : le vide des gens du film est rendu par le vide de la musique, donc aussi la tristesse qui se cache derrière, cette gaieté superficielle qu'ils ont en commun, la musique et eux.
Cahiers Ce film n'était pas votre première rencontre avec l'art. Vous avez joué au théâtre, fait de la mise en scène, de la décoration...
Compton J'ai tout fait. J'ai été comédienne, j'ai fait de la mise en scène au théâtre. Je suis comédienne depuis l'âge de 15 ans. Depuis mon enfance, j'ai dessiné des costumes de scène, des décors. J'ai fait de la décoration, de l'architecture, de la direction artistique de bâtiments, de la coordination de couleurs extérieures pour des ensembles d'habitations. C'est-à-dire que j'ai coordonné les couleurs des 1 500 ou 2 000 maisons d'une base militaire, de façon que chaque maison soit individuelle par la couleur de sa porte, de ses fenêtres, de ses volets, de son toit, tout en étant la même que celle qui la côtoie. Je pense que c'est là que j'ai appris à guider les gens, à les faire travailler ensemble, car pour le travail en commun, cela revient au même de tourner un film ou de décorer des maisons.
Ma mère était artiste, mais mon père était juge. Ma mère était Mormon ! Vous savez, c'est une religion où les gens croient dans le futur et la prospérité de l'âme et de la coopération. C'est un milieu très sain. Mais je ne suis pas Mormon, c'est bien trop difficile. Cette religion m'a beaucoup appris, mais je ne suis pas adepte... et il me faudrait supprimer le vin...
Au théâtre, j'ai dirigé des comédies musicales et des pièces américaines. La plupart du temps, c'était des essais ; j'étais très intéressée par l'avant-garde américaine.
Je ne dirigeais pas de pièces d'un genre spécial. Quand on est metteur en scène, on fait de la mise en scène chaque fois qu'on en a l'occasion. Qu'on aime la pièce ou non, on essaie de la rendre intéressante. Et c'est parfois plus intéressant d'essayer de sortir quelque chose d'une mauvaise pièce, que de prendre une bonne pièce. Ça dépend beaucoup des acteurs. Je crois qu'une des choses les plus importantes pour un metteur en scène, c'est de savoir mettre à l'aise les comédiens. Il faut créer une ambiance telle qu'ils aient le courage de s'exposer. Je ne pourrai jamais faire travailler un acteur en lui faisant peur.
Cahiers Comment se situe votre idée de la direction des acteurs par rappport à l'Actor's Studio ?
Compton Je pense que beaucoup de gens ont mal compris le « studio acting ». Ils pensent que cela doit être lent et très réaliste ; mais le « studio acting » est basé sur les théories de Stanislawski, qui considèrent l'action comme la chose la plus importante. Un personnage arrive sur scène, ou devant la caméra, et se demande : « Qu'est-ce que je fais ici ? » ; et s'il ne peut pas répondre, il ne lui reste qu'à s'en aller. Qu'est-ce que je fais ici ? Je veux emprunter de l'argent ? Comment faire pour y arriver ? Je veux faire l'amour ?

Comment vais-je m'y prendre ? Et comme il y a plusieurs manières de faire la même chose, si je veux persuader un de mes comédiens de la faire d'une certaine façon, j'essaie une manière, et si cela ne marche pas, une autre, etc. A la fin, on obtient une scène intéressante.
J'ai étudié avec Lee Strasberg. J'ai étudié avec tous les professeurs imaginables en Amérique, y compris Harold Clurman, et finalement, ça ne vous apprend qu'à bien employer vos capacités, et à être libre. Quand je jouais, je ne me rendais pas compte que j'apprenais la mise en scène. Quand je pense aux années, aux heures, aux jours et aux nuits que j'ai passés en jouant, à travailler avec d'autres comédiens sur la scène, à répéter des pièces, et cela sans savoir que je me préparais à quelque chose d'aussi merveilleux que la mise en scène !
Cahiers Alliez-vous au cinéma ? Que pensez-vous du cinéma, spécialement du cinéma américain ?
Compton En Amérique, les artistes méprisent Hollywood. Broadway est une société de snobs pour qui le théâtre est vrai et Hollywood une imitation, où les acteurs sur scène sont les vrais acteurs et les acteurs de films ne sont rien du tout. Et les metteurs en scène de cinéma ne sont rien. Et comme j'ai passé toute ma vie sur scène, je méprisais le cinéma. Puis, j'ai vu de très bons films et je me suis rendu compte que les choses intéressantes se passaient au cinéma et que rien de très intéressant ne se passait sur scène. Seules de rares personnes (comme Shirley Clarke) pensaient cela : c'est extrêmement difficile de changer les habitudes en Amérique. Il faut le faire tout seul.
Comme j'ai grandi dans le théâtre, je connais tout le monde, tous les metteurs en scène. J'étais enfant à leurs réunions ; j'étais la femme d'Harold Clurman, toutes les portes m'étaient ouvertes. Mais quand j'ai voulu tourner mon film, je n'en ai parlé à personne car ils auraient dit : « Vous êtes une petite fille remarquable, n'est-ce pas une bonne idée, oui, nous allons vous aider ». Et je préférais le faire toute seule. A New York, on m'a demandé : « Quand est-ce que nous allons voir votre film ? » Et j'ai répondu : « Quand il sortira », car je ne voulais rien avoir à faire avec l'ancienne garde. Je pense qu'ils m'ont déjà appris tout ce qu'ils pouvaient, je leur suis très reconnaissante, mais maintenant, il faut que je sois seule avec des jeunes gens, que je fasse mes propres fautes. Je ne veux pas jouer leur jeu, je veux jouer le mien, c'est pour cela que je ne veux pas de leur aide. Pour moi, écrire ou mettre en scène une pièce, c'est comme si je mettais quelque chose dans une boîte. Il y a des murs. Mon nouvel univers n'a pas de murs, c'est comme l'espace : je ne peux rester enfermée dans une boîte. Je pense même que le langage du théâtre est une invention du passé, car ce langage sert à communiquer des choses tangibles, des choses connues, même les choses philosophiques connues. Nous vivons une époque où rien n'est connu, une époque sans Dieu, où on ne connaît rien du futur et où tout le support ancien s'écroule. Et notre langue exprime l'ancien monde, l'ancien support, les anciennes valeurs. Il n'y a pas de langage pour exprimer le nouveau monde. Les auteurs dramatiques comme Ionesco et Beckett sont des auteurs sans langage, ils sont des auteurs d'un nouveau monde. Ils ne sont pas éloquents comme l'étaient Shakespeare ou Molière. Ils ne s'expriment pas avec des mots. Ce qui les intéresse, c'est le manque de communication à travers le langage.


Juleen Compton dans « Stranded ».

Mais le cinéma c'est la communication par l'image. On n'a pas besoin d'apprendre les règles concernant les images. On sera obligé d'inventer un nouveau langage pour discuter de nos nouveaux problèmes, car ce sont de nouveaux problèmes. On a besoin de nouveaux mots. Mais avec un moyen comme le cinéma, on n'a pas d'anciennes barrières, car le cinéma n'a que trente ans. On a des images, des images qui me rendent triste, qui me font sentir la douleur, la joie. L'image est la séparation de la lumière et de l'obscurité ; c'est un nouveau langage, et nous vivons à une époque où il nous faut trouver un nouveau langage pour exprimer les nouvelles peurs, les nouveaux sentiments, les nouveaux espoirs. Comment pourrais-je mieux faire que Shakespeare ?
Cahiers Qu'est-ce qui vous a donné l'idée de faire du cinéma ?
Compton Il faut me voir dans le bain de théâtre où j'étais plongée, et très malheureuse. Je jouais les classiques de Broadway, et rien n'était passionnant ni très stimulant. De toute façon, les grands auteurs modernes de théâtre (que j'allais voir) n'écrivaient pas de vrais grands rôles féminins. Quand j'ai découvert le cinéma européen, je me suis dit : voilà où sont maintenant les grands rôles intéressants. Autrefois, j'aurais peut-être essayé Hollywood, mais je voyais bien que, désormais, c'étaient les Suédoises, les Françaises, les Italiennes, qui avaient les rôles vraiment intéressants. Alors, pourquoi continuer ?... Le monde change vite. A l'époque où j'avais six ans, une femme ne pouvait encore être que trois choses : institutrice, infirmière ou actrice. Ne voulant être aucune des deux premières, j'avais choisi la troisième.
Mais, pour moi maintenant, c'est du passé. J'ai peine à croire qu'autrefois j'ai pu être actrice, et je suis bien décidée à ne plus jamais l'être. « Stranded » a été ma dernière expérience. La plus dure, aussi : je sentais que les autres acteurs souffraient de ne jamais savoir si j'étais pour eux un partenaire ou un directeur. Et moi je souffrais de devoir m'occuper à la fois d'eux et du film. Si au moins j'avais eu sur eux la supériorité de l'âge. Même pas. Il ne me restait que la supériorité la plus contestable : celle d'être un réalisateur dont ils craignaient toujours qu'il ne se mette, en tant qu'acteur, un peu trop en valeur, et à leurs dépens. Les acteurs sont comme ça et c'est bien compréhensible. Lorsque je leur disais de faire telle ou telle chose, n'était-ce pas pour les diminuer à mon avantage ?... Et voilà une autre raison pour laquelle j'ai fait si peu de gros plans dans le film : ils auraient cru que je voulais, en tant qu'actrice, les supplanter. Moralité : si on veut vraiment voir ce qui se passe dans son film et le dominer, il ne faut surtout pas jouer dedans.
Cahiers Avez-vous choisi le cinéma comme langage à découvrir ou aimiez-vous déjà certains films ?
Compton Renoir a un langage de vitalité, une atmosphère dans tous ses films. Quand je pense à un metteur en scène, je ne pense pas à ses films individuellement, mais à son langage. C'est pour cela qu'il m'est difficile de dire : « J'ai aimé ce film, je n'ai pas aimé celui-là. » Je dis : « Ce film parle un langage que je comprends ». Je peux

dire de Bergman : « Je n'aime pas ce qu'il dit, mais je comprends son langage ».
Le premier film qui m'ait vraiment frappée, et que j'aie eu l'impression de découvrir toute seule, c'est « La Nuit du Chasseur », de Laughton, que je vis un beau jour sur la 42e rue. Je n'en avais jamais entendu parler, mais je sus tout de suite que je n'avais encore jamais rien vu de pareil. Je l'ai revu six fois. J'en parlais partout et y envoyais tout le monde, très fière de ma découverte. Plus tard, quand j'ai été à Paris, là aussi j'en ai parlé, mais je me suis vite rendu compte que tout le monde l'avait déjà découvert...
J'aime toujours les gens qui font des choses excitantes, provocantes. J'aime me sentir exposée à leur univers. Ils me donnent l'impression d'avoir bien investi mon temps, d'avoir gagné quelque chose. Mais quand je me sens faible, quand mon cerveau n'est plus disponible, là je crains de me trouver exposée à quelqu'un d'autre, je ne veux pas que quoi que ce soit m'arrive, je cherche alors des films où je sois sûre que rien, absolument rien ne puisse m'arriver. Et si rien ne m'est arrivé pendant ce film, je me sens heureuse.
Il y a aussi le cas spécial des réalisateurs que j'aime bien parce qu'ils ratent. Surtout quand ils ratent. Il y a aussi les films d'Antonioni : j'aime ses films même quand je ne les aime pas.
Cahiers Comment voyez-vous le cinéma américain ?
Compton J'aimerais bien faire un jour un film purement américain. En un sens, mes films le sont déjà, puisqu'ils sont personnels et que je suis Américaine. Mais si vous faites allusion au cinéma d'Hollywood, je pense que ce cinéma est devenu un rêve démodé, un système qui n'existe plus et qu'on ne peut pas artificiellement recréer. Mais j'aime le vrai cinéma d'Hollywood, du temps où il y avait un véritable Hollywood, car il répondait, en un sens, à la vérité de l'Amérique et de sa culture. Quand je vois ces films aujourd'hui, à la cinémathèque, je réalise vraiment ce que c'est que d'être Américain, ou ce que c'était... C'est bien là mon pays et son rêve d'optimisme. Mais l'Amérique, c'est en train de devenir autre chose. Cela dit, je dois me souvenir aussi que dans ma jeunesse, quand j'écrivais mes premières histoires, celles-ci ressemblaient tout à fait à des « old fashion Hollywood movies... ».
Cahiers Comment s'est déroulée l'aventure de « Norma Jeane » ?
Compton J'ai tourné « Norma Jeane » dans une région d'Amérique qui était pour moi un lieu de rêve (comme était la Grèce avant que je ne fasse « Stranded ») : les Oscaks. Avant le tournage, j'étais paniquée, mais pendant, je ne pensais plus qu'à mon film. Mon expérience aussi m'a servi. De plus, n'ayant plus à jouer, je n'étais plus tiraillée entre l'objectivité du réalisateur et la subjectivité de l'acteur. Et


Sharon Hennesy dans « The Plastic Dome of Norma Jeane »

j'avais plaisir à diriger une merveilleuse jeune actrice de 15 ans. Les deux garçons, par contre, qui venaient de la télévision, m'ont donné un mal fou. J'ai dû m'appuyer, tantôt sur leurs défauts, tantôt sur ce qui leur restait de souplesse, et ensuite, tenter de rattraper les derniers pépins en travaillant le son ou l'image.
Il faut travailler avec quelqu'un qui n'a aucun cadre de référence, ou alors qui sait parfaitement dominer ses références et les travailler à la lumière de sa personnalité. Entre l'impulsion première et la réflexion d'une trop jeune expérience, il y a un fossé impossible à combler. Pour moi, je préfère le premier cas : l'innocence et la foi totale des très jeunes acteurs. Quel que soit le résultat, et malgré les défauts, il y a une honnêteté et une sincérité qui subsistent envers et contre tout. « Norma Jeane » est l'histoire d'une voyante. Une fille très sensible qui sent les événements dans l'air, passés ou futurs. Parce que différente, le monde est attiré par elle, et parce qu'attiré par elle, il la détruit. La société a le désir naturel de s'approprier et d'exploiter ce qui est vulnérable. Les jeunes artistes devraient d'ailleurs s'en méfier. Il ne faut pas affronter trop tôt un public qui, en toute innocence et en toute culpabilité, vous conduira très vite à la destruction. La mort de Norma, telle que la matérialise le film, figure ce genre de mort plus abstraite qui est celle de l'innocence.
Cahiers Il me semble que « Stranded » et « Norma Jeane » sont tous deux l'aventure d'un certain rêve, mais le premier évoque à travers la réalité ce que le second présente sous forme de parabole. En ce sens, il me semble que « Norma Jeane » a la naïveté d'un premier film, quand « Stranded » a la maturité d'un second.
Compton C'est peut-être vrai. « Stranded » pourrait bien être spirituellement mon second film dans la mesure où le rêve de Raina (qui elle non plus n'est pas tout à fait sur terre, et qui aurait pu être tuée comme Norma) est comme l'esprit de Norma Jeane, qui continue encore de lui survivre. Et dans « Stranded » il n'y a aucune conclusion : quand nous la quittons, elle est toujours en train de chercher.
Et je pense justement que la réalité commence après la mort du rêve — ou la fin de la parabole. C'est après la mort du rêve de pureté incarné par Norma Jeane que l'on peut vraiment exister pour la réalité, même si le centre de cette vie réelle est (comme pour Raina) un rêve d'évasion hors de la réalité. Norma, elle, n'a pas de raison d'échapper à la réalité puisque de toute façon, elle n'est pas dedans et qu'elle vit un rêve.
Mais j'ai maintenant le projet d'une autre histoire de fille, qui s'est déjà incarnée dans quelques scénarios mais qui n'a pas encore trouvé son équilibre définitif. Je pense qu'il faut que je m'en débarrasse d'une façon ou d'une autre (après quoi je pourrai faire, je crois, quelque chose de tout à fait différent). Car je la sens, en ce moment (un peu comme Norma Jeane « sent » les choses). Et je sens aussi qu'il faut que j'emmène cette fille-là où ne sont pas allées les deux autres, que je la fasse passer par-dessus la barrière de l'innocence, des rêves et de l'évasion pour la faire tomber en plein dans le monde réel.
Cahiers Comment vous situez-vous, réalisatrice, par rapport aux réalisateurs ?
Compton Je sais bien la différence fondamentale entre hommes et femmes, mais je sais aussi que je suis plus près de certains hommes que je connais que de certaines femmes. En même temps, quand je vois les hommes entre eux, j'envie le fait qu'ils semblent heureux ensemble, ce qui ne me semble pas le cas des femmes entre elles. Je crois que tout serait beaucoup plus facile pour moi si, étant un homme, je pouvais vivre dans l'univers masculin du travail. Car le travail est la chose la plus fascinante du monde, et c'est dur d'être un outsider dans un monde d'hommes. Non qu'ils vous traitent mal. Au contraire : parce qu'ils vous traitent mieux, avec des soins et des prévenances particulières.
Cahiers Pensez-vous que les femmes aient quelque chose de particulier à apporter dans le cinéma ? Je pense à ce « quelque chose d'autre » qu'elles semblent rêver ou chercher dans les

films de Bergman ou Antonioni, dans « Jules et Jim », ou dans la « Dérive » de Paule Delsol, et chez Vera Chytilova, bien sûr.

Compton Peut-être les femmes rêvent-elles parce qu'elles sont insatisfaites, et d'abord insatisfaites du monde des femmes. L'homme, naturellement, sert souvent de pivot à leurs rêves. L'homme, lui, rêve moins, peut-être, dans la mesure où il a toujours pu sortir plus facilement du monde. C'est lui qui depuis toujours a été l'explorateur, le créateur... Parfois, quand je flirte sérieusement avec un homme, je lui dis : « envolez-vous sur mes ailes avec moi... ou au contraire : je voudrais que vous soyiez mon assise, mon ancre, mes pieds ». Tout cela parce que je suis tellement dans les nuages. Et je crois que très souvent, quand une femme rêve d'un homme, elle le voit comme sa base, son ancre... ce que sont très rarement les hommes avec les femmes. C'est pourquoi, du point de vue de celles-ci, ce sont souvent eux qui paraissent frivoles et superficiels.

Je pense que la femme moderne est une nouvelle race qui va naître, je ne l'appellerai pas race femelle, mais ce sera une race différente. Ce ne sera plus une race sexuée mais une race d'hommes et de femmes ; je rencontre de plus en plus de gens, et de moins en moins d'hommes ou de femmes.

Pourtant, il est vrai que les films de femmes sont différents des films d'hommes, mais je pense simplement que tous les films sont différents. C'est-à-dire que je ne pense pas qu'il y ait moins de différence entre deux films d'hommes qu'entre un film de femme et un film d'homme. Le talent ne dépend pas du sexe, mais de la personne. Quand il y aura une société de gens, on pourra envisager une société d'individuels. Mais tant qu'il y aura une société de classe, il ne peut pas y avoir de société d'individuels, parce que les gens ont peur d'être rejetés de leur classe, et ils n'osent pas être individuels. Mais quand il y aura une grande société, tout le monde dira : « Maintenant je peux être moi-même, je peux être individuel car personne ne peut me rejeter. » C'est pour cela que je n'ai pas peur de l'âge moderne, je n'ai pas peur de l'époque des machines. Je pense qu'il faut aller plus loin et faire quelque chose de bien de ce qui pourrait être mauvais. Je ne suis pas du tout intimidée par l'époque des machines. (Propos recueillis au magnétophone par Jean-Pierre Biesse, Michel Delahaye et Luc Moullet.)





La presse se fait ces jours-ci l'écho d'un accord qui définit les activités cinématographiques des Maisons de la Culture. Pourquoi cet accord, quelle mutation annonce-t-il dans la diffusion des films ? Peut-on enfin espérer que par les Maisons de la Culture, plus de films de qualité seront vus par plus de public dans un plus grand nombre de points ? C'est sur les incidences de cet accord que nous avons interrogé M. Jean Loup Vichniac, chargé par M. André Holleaux, directeur général du Centre national de la Cinématographie, de suivre ces problèmes.

« Le statut des Maisons de la Culture, tel qu'il vient d'être établi, n'est sans doute pas la solution définitive de tous les problèmes, mais un grand pas a été accompli : on est passé d'un état de fait où les choses allaient vraiment très mal à un climat qui permet d'espérer des résultats très fructueux.

« Autrefois, les relations entre Maisons de la Culture et exploitants étaient au plus bas niveau. Pour diverses raisons, dont au premier chef le manque d'information réciproque. Les exploitants voyaient dans les Maisons de la Culture l'ennemi à abattre. Leur raisonnement était : On nous taxe énormément, on nous prend tout et avec cet argent on construit des Maisons de la Culture qui nous feront de la concurrence dans notre propre domaine : le cinéma.

« Le raisonnement était vicié, mais à ce stade-là justifié, car de leur côté les animateurs des Maisons de la Culture n'avaient nullement pris la peine de voir les exploitants pour leur dire, d'une part qu'ils n'allaient pas passer les films d'une façon concurrentielle (puisqu'ils ne passeraient ni le même genre de films ni pendant le même temps) et d'autre part qu'une collaboration était possible entre eux.

« Au début, le problème du statut des Maisons de la Culture n'était pas abordé de front. Elles fonctionnaient comme des ciné-clubs généralisés, en infraction avec la législation des ciné-clubs (n'importe qui pouvait y aller n'importe quand). Cette absence de clarté alimentait les craintes des exploitants. On en est arrivé à une situation tout à fait paradoxale. Par exemple : à Caen, la Maison de la Culture a voulu devenir un exploitant qui serait sur le même pied que les autres. Mais les exploitants ont tellement protesté qu'il a fallu y renoncer, ce qui fait que la Maison de la Culture a fonctionné comme un ciné-club ouvert gratuitement à tous ses (très nombreux) adhérents. Comme la salle était tout le temps pleine, il y avait là effectivement une concurrence pour les exploitants. Mais les torts n'étaient-ils pas partagés ? Un peu partout, et en raison de ce genre d'incidents, on assistait à une détérioration progressive des rapports.

« Des négociations très longues ont été menées entre la Direction générale des Arts et Lettres, de qui dépendent les Maisons de la Culture, et le Centre national de la Cinématographie qui était soucieux de défendre les intérêts de la profession.

« On a d'abord pensé à donner un statut à part aux Maisons de la Culture. Il s'est révélé que le mieux était de les mettre dans une catégorie existante, à savoir les salles d'Art et d'Essai.

« D'un point de vue strictement juridique, les Maisons de la Culture sont **des salles d'art et d'essai à statut limité.** Elles ont droit à un nombre limité de journées par an (48 journées commerciales, 12 séances en non-commercil, plus autant de courts métrages qu'elles veulent). En outre, les exploitants locaux ont un droit de préemption sur les programmes. C'est-à-dire que si la Maison de la Culture décide de passer tel ou tel film, les exploitants locaux peuvent le lui interdire, mais à ce moment-là ils s'engagent à passer le film en question.

« Il s'agit là d'une disposition extrêmement intéressante — alors que dans un premier temps des animateurs de Maisons de la Culture ont cru que c'était la pire des restrictions. Autrefois, si

un film était bloqué, il ne pouvait jamais passer dans la ville ; alors que là, si un animateur de Maison de la Culture désire que tel film passe dans sa ville, il peut de toute façon obtenir que ce film passe, soit dans une salle de la ville, soit dans la Maison. Or l'essentiel est que le film passe, dans quelque local que ce soit.

« Quant aux journées de cinéma, limitées à 48, il faut considérer qu'étant donné les autres activités d'une Maison de la Culture, c'est là un chiffre raisonnable (que souvent elles n'auraient pu dépasser de toute façon), et qu'il s'agit de journées et non de séances ; or on peut passer plusieurs films en une journée.

« Enfin et surtout que les Maisons de la Culture ne pourront programmer que des films Art et Essai d'un très haut niveau.

« Nous avons vu l' « avant ». Ce statut permet — pardonnez cette métaphore empruntée aux réclames de pharmacies — d'envisager l' « après ».

« Comment faire en sorte qu'il débouche, d'abord sur l'affirmation très concrète de la vocation cinématographique des Maisons de la Culture, ensuite sur une possibilité d'harmonisation des activités des exploitants et de la Maison de la Culture — le tout pour le plus grand bien du public qui doit être le seul « gagnant » de l'affaire ?

« Il est exact que les Maisons de la Culture faisaient preuve d'une certaine anarchie en matière de cinéma. Elles ne s'interrogeaient pas sur leur vocation — ce qui leur aurait d'ailleurs été assez difficile vu qu'elles ne possédaient pas de statut. Les normes techniques n'étaient pas très respectées. De ce point de vue, il faut regretter que les architectes qui ont bâti les Maisons aient peu tenu compte du cinéma. A partir de maintenant, il va en être autrement : la Commission supérieure technique veillera à ce que l'équipement cinéma soit installé dans toutes les conditions requises. Ce point se trouvera désormais réglé et c'est très important.

« Le rôle des Maisons de la Culture dans le domaine du cinéma comme dans les autres, doit être de diffuser la plus grande part du patrimoine artistique national ou international au plus grand nombre de gens et aux meilleurs conditions possibles. Cela comprend bien entendu toute une catégorie de films que le public n'avait pas l'occa-



Page ci-contre : « Uccellacci e Uccellini » de Pier Paolo Pasolini
Ci-dessus : « L'Homme n'est pas un oiseau » de Dusan Makavejev

sion de voir auparavant ou auxquels il n'était pas préparé. Le rôle des Maisons de la Culture, ici, est un rôle de formation du public, ce qui ne veut pas dire que les Maisons de la Culture doivent devenir l'équivalent de l'Université. André Malraux a dit que dans les Maisons de la Culture on ne délivrait pas d'enseignement mais qu'on y apprenait à aimer. Il s'agit de donner aux gens l'occasion et les moyens d'aimer ce qu'on leur présentera. Une Maison de la Culture peut se permettre beaucoup d'essais et d'expériences. D'abord parce qu'elle est assurée d'avoir toujours un certain public, ensuite parce qu'elle n'aura pas à fermer ses portes si jamais l'expérience n'a pas marché. Elle a donc à jouer là un rôle de recherche propédeutique, d'autant qu'elle travaille sur la durée.

« L'harmonisation est donc possible entre la vocation de la Maison de la Culture et celle des exploitants, car la Maison de la Culture ne doit prétendre à aucun monopole. Son rêve, à la limite, devrait être de cesser d'exister, du point de vue cinéma, à partir du moment où tous les exploitants de la ville passeraient absolument tous les films qu'elle-même aurait pu passer.

« Ce qui a beaucoup impressionné les exploitants, c'est que les animateurs des Maisons de la Culture ont toujours déclaré qu'ils entendaient seulement suppléer à certaines carences, leur plus grande satisfaction étant de voir projeter dans la ville des films qu'eux-mêmes auraient désiré passer.

« C'était apparemment une révélation et un apaisement.

« Monsieur André Holleaux, directeur général du Centre national de la Cinématographie, m'a envoyé faire une « tournée » dans toutes les Maisons de la Culture pour voir leurs animateurs ainsi que, dans chaque ville, les exploitants, afin d'amorcer des contacts et d'annoncer le statut. J'ai dû souvent les voir séparément ; il régnait une tension très grande, chacun taxant l'autre de mauvaise foi, et les exploitants étant fermement persuadés qu'on voulait leur mort.

« En un deuxième temps, Monsieur Holleaux, en plein accord avec le « Grand patron » des Maisons de la Culture, Monsieur Pierre Moinot, a fait organiser des tables rondes.

« A leur grande surprise, les exploitants ont vu en face d'eux des « êtres normaux » prêts, non à leur nuire, mais à collaborer.

« A Bourges, par exemple, un des endroits où cela allait le plus mal, les exploitants ont dit : « Tenez ! nous allons vous mettre au pied du mur : nous sommes sûrs que vous n'accepterez jamais de passer vos films le lundi ». Les animateurs ont tout de suite répondu « mais si, bien sûr, nous allons les passer le lundi ». Même dialogue sur les prix de places... Les exploitants, toujours anxieux, ont dit alors : « Oui, mais si jamais nous utilisons notre droit de préemption et que nous prenons un film qui figurait sur vos listes, nous sommes sûrs que vous allez le boycotter ! » Les animateurs ont rétorqué : « Mais non, au contraire : nous vous enverrons ce jour-là un animateur, si vous le voulez, et de toute façon nous assurerons au film la plus large publicité par voie d'affiches et auprès de nos adhérents. »

« Devant ces preuves de bonne volonté, les exploitants ont changé un peu d'avis et ont entamé des discussions concrètes.

« Il y a un exemple qui peut nous éclairer sur la façon dont une Maison de la Culture peut aider une activité commerciale de loisirs : celui de la discothèque de Bourges qui prouve que toute préparation de public, contrairement à ce que croient certains, est absolument **payante**. Il y avait à Bourges une discothèque où les gens avaient la possibilité d'écouter des disques. Sur l'initiative du maire, cette discothèque est devenue organisme de prêt. Les disquaires de la ville se sont mis à hurler que c'était un scandale, qu'on voulait les ruiner. En fait, les habitants de Bourges ayant pris goût aux disques qu'ils avaient eus chez eux se sont mis à en acheter beaucoup plus qu'avant aux disquaires. Cela a fait évidemment réfléchir pas mal de gens.

« Nous pouvons aussi bien dès maintenant trouver des exemples directement dans le cinéma.

« Le plus célèbre est celui du Havre. Marc Netter, l'animateur remarquable qui vient d'être nommé à l'O.R.T.F., avait eu le premier l'idée de convoquer

les exploitants. Il s'était dit : puisque nous sommes dans un régime d'économie mixte et que de toute façon nous ne pourrons pas tout faire tout seuls, pourquoi ne pas travailler avec eux ? Mais ceux-ci, méfiants, ne sont pas venus, sauf un, le propriétaire du « Grillon ». A celui-là, Marc Netter a dit : « Je vous propose de préparer la sortie de « Main Basse sur la ville », qui n'a pas l'air de marcher très bien en province ». La Maison de la Culture a donc passé plusieurs films politiques italiens, a organisé une exposition italienne, après quoi « Main Basse sur la ville » a été le plus gros succès de l'exploitant en question.

« Forte de cette expérience, la Maison de la Culture s'est mise à patronner chaque année des cycles Art et Essai de vingt et un films projetés au « Grillon ». Même succès. Les chiffres montrent que l'expérience était à tenter.

« En outre, une foule de relations complémentaires peuvent s'établir. A Grenoble, la Maison de la Culture débutera ses activités par un « Cycle Nordique », c'est-à-dire par un panorama de tout ce qui se passe dans les pays du Nord. Pendant ce temps, il est possible que des salles d'art et d'essai de la ville passent des films scandinaves et des films qu'elles n'auraient pas passés autrement : des films de Dreyer par exemple. La Maison de la Culture pourrait en même temps présenter l'exposition Dreyer que nous avons admirée il y a quelque temps à Paris. D'autres compléments musicaux ou théâtraux, gastronomiques mêmes, sont bien entendu souhaitables. Quelque chose de cet ordre va être fait à Caen pour commémorer l'anniversaire de la Révolution russe. La Maison de la Culture ne passera pas de films : ils seront tous projetés dans des salles privées où elle enverra ses adhérents tout en organisant une exposition destinée à relier des expressions artistiques autour d'un même événement.

« A Caen, d'ailleurs, la Maison de la Culture va projeter toute l'année les « bandes annonces » des films programmés par les salles « Art et Essai ».

« Il peut donc y avoir complément entre les activités de la Maison et des salles privées, et en même temps complément, au sein même de la Maison, entre diverses activités artistiques. Ainsi une Maison de la Culture va passer le film « Dutchman » en même temps qu'elle montera la pièce de LeRoi Jones : « Le Métro Fantôme ». Mais on peut tout aussi bien monter la pièce au moment où une salle privée passe le film. Bref : toutes les combinaisons sont possibles.

« On peut organiser, avant la sortie d'un film dans la salle privée d'une ville, une avant-première à la Maison de la Culture avec vedettes et réalisateurs. Les exploitants craignent que cela leur ôte du public ; c'est peut-être vrai dans le cas des petites villes. La chose est à examiner. Tout s'est bien passé à Bourges pour la Première du « Grand Meaulnes ».


« Gertrud » de Carl Dreyer

« De toute façon on commence à assister à un retournement dans la profession, singulièrement du côté des distributeurs. Beaucoup de distributeurs d'Art et d'Essai estiment qu'ils passeront leurs films beaucoup plus facilement avec le débouché des Maisons de la Culture, et il y en a même qui déclarent : « Si seulement il y avait 200 Maisons de la Culture, nos affaires marcheraient beaucoup mieux » — alors qu'ils les attaquaient il y a un an encore.

« Une petite révolution est en train de se produire. On ne s'en rend encore pas très bien compte, car nous en sommes tout à fait au début. Les Journées de Thonon (cf. « Cahiers », nº 194) étaient en quelque sorte une répétition générale qui a apporté la preuve de la viabilité du système.

« Un autre aspect de cette Révolution va être la modification de la répartition des points de diffusion. De ce point de vue, la Carte Cinématographique de la France est périmée — un peu comme la carte ecclésiastique...

« Il y a des réalités, des villes vivantes dont ces cartes ne tiennent absolument pas compte.

« Ainsi, cinématographiquement parlant, Bourges dépend d'Orléans, d'autant que les deux principales salles de Bourges dépendent d'un propriétaire d'Orléans qui a fait beaucoup pour le cinéma, mais qui, âgé de 83 ans, n'est pas très attiré par ce qui se fait dans les Maisons de la Culture et qui, par principe, bloquait les films. Il a bien voulu changer d'avis après nos interventions. Et il est évident que maintenant il sera préférable de sortir certains films à Bourges plutôt qu'à Orléans. Et Amiens, Thonon et bientôt Rennes, Reims, Saint-Etienne et Grenoble vont être des points plus importants que telle ou telle autre ville.

« Outre ces points de diffusion qui seront sous peu 12 ou 13, il faut compter avec quelques salles privées particulièrement à l'avant-garde. »

« Avec ces salles d'art et d'essai déjà existantes, un distributeur peut être assuré pratiquement d'avoir un nombre suffisant de points de sortie, et cela peut l'inciter à prendre en distribution un certain nombre de films difficiles qu'il ne pouvait se risquer à prendre auparavant.

« Car il y a un public potentiel très important qui est lassé par le genre de films que l'on présente à longueur d'année dans la plupart des villes.

« Certains exploitants n'ont fait aucun effort pour essayer d'atteindre ce public ; ils ont des craintes sur ce qui leur arriverait s'ils se mettaient tout à coup à passer des films d'art et d'essai.

« Mais beaucoup d'exploitants disent : « Si vous m'assurez qu'il y aura un public, je suis prêt à passer tel ou tel film. »

« Or, les Maisons de la Culture vont faire en quelque sorte ce travail de recherche pour le compte des exploitants. Car elles ont atteint ce public et elles l'ont prouvé (le succès de Thonon est une de ces preuves), les gens venant voir des films dont aucun exploitant n'aurait voulu. Une fois que cet immense appétit de cinéma s'est révélé, il n'y a plus qu'à continuer sur cette lancée, et il me semble bien que si dans un an par exemple certains des films passés à Thonon repassent dans les salles privées les gens iront les voir parce qu'ils en auront entendu parler. En tout cas, ils iront voir plus facilement des œuvres de ce type. Ils reviendront au cinéma ou y viendront.

« Là aussi, il se confirme qu'il n'y a pas concurrence mais complémentarité entre les Maisons de la Culture et l'exploitation privée pour faire aller les gens de plus en plus nombreux au cinéma. C'est là un mouvement qui inté-

resse toute la profession dans tous ses secteurs, et un mouvement dont le cinéma a tout à gagner.

« Les Maisons de la Culture ne doivent pas se satisfaire de cette première action. Le Cinéma est le domaine où les choses sont à la fois les plus simples et les plus difficiles. Un domaine où il faut une recherche constante dans la programmation, l'équipement, l'animation, etc. Recherches qui aboutiront ensuite à intégrer complètement le cinéma à un certain type de diffusion culturelle. Jusqu'où pourra-t-on aller ? Il y a un projet qui est actuellement à l'état de rêve mais auquel il faut déjà songer : c'est que, dépassant le rôle de diffusion, les Maisons de la Culture aboutissent un jour à un rôle de création, et suscitent la production de films par un processus qui resterait évidemment à déterminer. Il y aurait évidemment bien des dangers à éviter : d'une part la ruée des gens qui pourraient se dire : « Tiens il y a là de l'argent à gagner », de l'autre, le poids du climat local qui pourrait aboutir à faire une sorte de cinéma de clocher qui serait sans grand intérêt hors des limites du département. Mais il est certain qu'une équipe de techniciens et de comédiens travaillant en groupe autour d'une Maison de la Culture (centre artistique et financier — au moins en tant que coproducteur) pourrait réaliser quelque chose.

« Pour le moment, les Maisons de la Culture ne sont pas très fournies en animateurs ou en connaisseurs de cinéma. Aussi, pour défricher leur problèmes de programmation, il y a un organisme qui s'appelle l'A.T.A.C. (Association Technique pour l'Action Culturelle) qui groupe les Maisons de la Culture et Centres Dramatiques, et qui, prenant les conseils d'un certain nombre de personnes qualifiées, signalera aux Maisons de la Culture toutes les possibilités qu'elles peuvent avoir dans leur programmation : films disponibles, films qui dorment, films de télévision (comme « La Prise de Pouvoir » de Rossellini), etc. Les Directeur des Maisons de la Culture, de qui seuls dépend le choix, cas par cas, viendront une fois par mois à Paris où des projections leur seront organisées par l'A.T.A.C. — qui fait ces suggestions pour les autres formes d'art également.

« Le Centre du Cinéma de son côté écrit à tous les distributeurs pour leur signaler cette activité et leur demander de renseigner l'A.T.A.C. sur ce qu'ils ont à proposer. Evidemment, certains se sont jetés sur l'occasion pour essayer de sortir leurs fonds de tiroir,



« Haut les mains » de Jerzy Skolimowski.

mais la plupart ont très bien compris le sens de l'opération.

« Un autre danger est qu'il se produise une surenchère qui fasse monter les prix de location des films mais ce danger est d'autant plus facilement évitable que les exploitants et les animateurs pourront faire front commun pour éviter des prix trop élevés, et même se répartir les films.

« Les Maisons de la Culture vont pouvoir également faire contrepoids à la concentration parisienne et les réalisateurs, les critiques et les animateurs parisiens, qui trop souvent ignorent la province, seront peut-être incités à s'y rendre en raison du prestige des Maisons de la Culture.

« Si maintenant nous nous situons par rapport à un autre organisme déjà existant : les ciné-clubs, il nous faut préciser ceci. D'abord, les ciné-clubs, en principe, ont un répertoire différent puisqu'ils se spécialisent dans les films anciens hors du répertoire commercial. Néanmoins il est de fait que le ciné-club se cantonne rarement dans ce genre de programmation car il est là, lui aussi, finalement, pour combler une carence, surtout où les salles ne remplissent pas leur rôle. Si généralement, grâce aux efforts des ciné-clubs qui ont préparé l'exigence du public, une salle d'Art et d'Essai se crée, il y a des luttes plus ou moins sourdes entre ciné-clubs et ce cinéma d'Art et d'Essai dans la mesure où certains animateurs de ciné-club ignorent la notion de recyclage. Leur succès devient leur frustration. L'école n'est pas la vie. Il ne saurait être question que le ciné-club s'installe purement et simplement dans la Maison qui n'est pas un « garage » ou que la Maison adopte purement et simplement la programmation des ciné-clubs. Il y aura des obstacles : à Grenoble par exemple, où les accords se sont bien faits entre exploitants et Maisons de la Culture, j'ai été absolument traité de tous les noms par les animateurs de ciné-clubs qui m'accusaient des plus noirs desseins. J'ai même été traité — injure suprême semble-t-il — de défenseur poujadiste des exploitants. J'ai tout de même réussi à les convaincre, au bout de quatre heures et demie de discussion, que nous ne voulions pas les fusiller. On peut s'entendre, car il n'y a aucune raison — au contraire — de ne pas travailler avec des gens qui ont déjà une expérience de l'animation et de la programmation ; d'autre part, il n'y a aucune raison pour que ciné-clubs et Maisons de la Culture fassent double emploi. Chacun peut conserver ses activités propres. Il n'y a pas de monopole culturel des ciné-clubs et les Maisons de la Culture ne veulent-elles non plus ériger aucun monopole. Tout reste possible.

« Le Centre National de la Cinématographie a rempli son rôle : faire admettre les Maisons de la Culture dans le Cinéma. Il s'agit maintenant pour les animateurs d'intégrer le Cinéma dans les Maisons de la Culture. D'où les efforts toujours constants d'imagination et de recherche.

« Pourquoi cacher les dangers que court le cinéma, faute souvent justement d'imagination, d'appel à un public disponible et délaissé ? Le Théâtre National Populaire, les Centres Dramatiques ont vite attiré l'immense public structuré en groupements et comités d'entreprise. Le T.N.P. organise, faisant appel précisément à ce public, une dizaine de séances de cinéma par an. La salle — 2 700 places — est alors pleine à 103 %. C'est que 1 400 groupements parisiens travaillent régulièrement avec le T.N.P.

« Monsieur Holleaux, sensible à ces chiffres, a eu l'idée de lancer un mouvement de « Cinéma National Populaire ». Au sens strict, il s'agit d'offrir aux adhérents des groupements et collectivités des tarifs réduits pour des films de qualité.

« Le mot était séduisant. La presse l'a cité largement, a voulu à l'instant des résultats spectaculaires. C'était oublier qu'il y a des temps longs et des temps courts, que souvent le détour brûle les étapes. D'abord nous avons recueilli de précieux enseignements. Nous avons mieux perçu les barrières qui existent dans l'esprit des gens entre Théâtre et Cinéma. Ce qui vaut pour l'un ne vaut pas pour l'autre. Le Théâtre de la

(suite p. 70)



YVONNE INGDAL DANS « HISTOIRE DE BARBARA » DE PALLE KJAERULFF-SCHMIDT.



Tournée en forme de bilan

par Michel Delahaye

1. Polonaise

CRACOVIE

Etant donné le bon niveau moyen du C.M. polonais et la rigueur de la sélection, Cracovie (cf. « Cahiers » 175) reste le seul festival honorable de courts métrages, donc un cas-limite qui permet de mieux voir où en sont les choses.

A Films étrangers.

Trois films se détachaient, et d'abord « Rosalie Prudent », film français du polonais Borowczyk, qui domine de très haut tout le C.M. actuel, et même une partie du L.M. puisque « Rosalie », c'est « Aline » et « Mouchette » réussis. C'est, d'après Maupassant, l'histoire d'une domestique. Comment, dans le jardin, elle accoucha d'un bébé. Comment la venue d'un second bébé l'affola. Comment elle les tua et enterra profond. Récit en un seul plan dit par la fille à la barre du tribunal, laquelle est aussi limite du cadre. Mais aussi un étonnant jeu rythmique entre choses, mots, idées, car le récit est entrecoupé d'extraordinaires plans d'objets : outils, par exemple, ou layette... Audace insensée de cette histoire parallèle de la layette qui se renonce et s'enferme : l'exemple unique d'une idée qui, tout en relevant de l'animation, s'apparente à ces admirables trucages sur le vif que faisait Cocteau. Mal accueilli par les critiques qui se torturaient les méninges en se demandant s'il s'agissait bien là de cinéma, le film ne fut pas primé par le jury, mais la ville de Cracovie le réhabilita en lui donnant son grand prix. Quant au premier L.M. de Borowczyk « Le Théâtre de Monsieur et Madame Kabal », Berlin va nous permettre d'y revenir ici même. Le deuxième grand C.M. était « High Steel », du meilleur des Canadiens anglais : Don Owen (cf. « Cahiers » 190), œuvre de haut style qui malheureusement ne fut pas remarquée ici. Par contre « Napalm » le fut (Don Lerner - U.S.A.) qui obtint le grand prix. Un choix hardi et astucieux qui éliminait une surabondance de films-choc sur le Viet-nam, exploitant tous à qui mieux mieux le cadavre. « Napalm », humainement, esthétiquement et politiquement le plus honnête, est l'exemple d'un reportage qui fait le tour d'un problème. Le film illustre ce principe : étant donné telle ville, où se fabrique le napalm, montrer 1) ce que c'est ; 2) les réactions des gens de la ville (dont les manifestations anti-guerre) ; 3) les réactions à ces manifestations, d'une part de la population, d'autre part des notables. En conclusion, on voit que tous sont d'accord au moins sur un point : respecter la liberté d'expression, intangible, de ceux qui manifestent. On reconnut ici dans ce film l'œuvre de quelqu'un qui (tout comme les Polonais) aime bien voir les deux faces de la réalité — pour reprendre l'expression de Sam Fuller dans son entretien.



« Ressemblance » de Eduard van der Enden.

Côté animation, on avait surtout des trucs prétentieux et indigents, prétextes à réflexions « profondes » sur la désespérance du monde. Ce genre de films, dont les notices explicatives disaient naïvement : « Réalisé en style Kafka, c'est l'histoire d'un homme perdu dans la civilisation moderne... » En bref : le dessin animé, genre par définition où on peut tout se permettre, au terme de trop d'arbitraire, meurt d'inflation. Rien ne vous dit plus rien, rien ne vaut plus rien : au lieu d'un cinéma atonal on a obtenu un cinéma atone. Les choses ne peuvent reprendre du sens qu'à partir du moment où l'auteur s'impose

les règles d'un certain ton, ou principe, dont il s'interdira de sortir — comme fit Walt Disney, comme fait Borowczyk. Le premier degré dans cette escalade du sens peut d'ailleurs être tout simplement que le dessin soit le support d'une solide petite histoire (deux C.M. polonais nous le montreront tout à l'heure).

Côté films de fiction : deux abominations. L'une commise par un Schamoni, membre à part entière de l'inénarrable « jeune cinéma allemand » : « Locken-Köpfchen » (« Bouclette »), typique de ce qu'on doit faire maintenant en Allemagne : n'importe quoi pourvu qu'on méprise quelqu'un ou quelque chose. Peut-on aller plus bas ? Assurément et c'est ce que nous prouve amplement « La Bonne Dame » de Pierre Philippe (France), chose qu'on voudra bien me dispenser d'examiner plus avant.

Par ailleurs, deux films nous confirmaient que la nouvelle fantastique peut être une voie majeure du C.M. de fiction. « L'Ombre dans la glace », de André Farwagi (France) : Un ex-G.I., obsédé du Japon, débarque à Paris. Il continue de voir partout du Japonais dans l'air. A la fin, complètement, il se sent japonais. Logique jusqu'au bout, et puisqu'aussi bien les **autres aussi** le tiennent pour Japonais, il revêt la tenue rituelle et se fait hara-kiri. Mais dans ce genre dangereux, il faut savoir très exactement ce qu'on veut, peut, et doit se permettre. Pour avoir trop souvent hésité, l'auteur a raté, mais créditons-le de la séduisante idée de base. Même chose pour « Ressemblance » de Eduard van der Enden (Pays-Bas). Un homme débarque dans une ville où tout le monde le reconnait. On le prend pour son père ou son frère, son parent, son ami, son séducteur, son escroc ou son épicier. A la fin, la police aussi le prend pour quelqu'un : un certain Martin Boorman. La ressemblance là aussi est frappante. « Appelez ma femme, dit l'homme, elle vous dira, elle, qui je suis ». Mais la femme : « Je ne reconnais pas cet homme ». Malheureusement des tas d'effets idiots gâchaient cette belle idée.



« 00173 » de J. Habarta.

B **Films polonais.**

a) **Documents.** Le genre forme la base première du C.M. polonais, qu'on explore l'histoire ou l'actualité du pays. Notons « La Bataille d'Angleterre », sur le rôle capital (qu'à l'Est on voulut longtemps ignorer) des aviateurs polonais pendant la guerre. Sur un thème proche : l'émouvant « Voyage interrompu » de Wincenty Ronisz, sur l'acharnement de Sikorsky quêtant le secours de tous les pays possibles et même de la Russie qui devait accepter puis l'abandonner. Exemple type des atroces imbroglios polonais : « La famille Horst » nous montre les six frères qui durent combattre, qui sous les Russes, qui sous les Allemands, soit en Pologne, soit à l'étranger. Deux moururent (l'un pendu, l'autre déporté), restent quatre vivants : un professeur, un savant, un paysan et un médecin. Ici, je signale, pour ceux qui seraient curieux du contexte (ce que fut, ce qu'est la Pologne) le livre très honorable de Eva Fournier (« Petite Planète ») qui, malgré deux ou trois erreurs ou omissions grossières, vraisemblablement délibérées, nous donne un bon portrait de ce peuple insensé.

Le document nous permet aussi de suivre la permanence de la polonité à travers le monde. Sport (« Le Rallye de Monte-Carlo »), Guerre (« Au nom de la liberté », sur les Polonais antifranquistes dans l'Espagne de 36). Aventure : « Six Morceaux d'or », sur les chercheurs polonais d'or dans l'Alaska contemporain. J'aurai aussi l'occasion de revoir le magnifique dyptique du « Bateau » sur les échanges humains dans le sens Pologne-Amérique et retour.

Les nouveaux territoires (ex-Allemagne) font toujours l'objet d'enquêtes curieuses. « Les Cachoubes » nous montrent ladite peuplade que son dialecte polonais préserva de plusieurs siècles de germanisation. Admirable exemple d'entêtement que méditeront avec profit bretons, basques et québécois. Certains cachoubes pourtant préférèrent se germaniser. Mais, dit le commentaire : « Il faut longtemps comprendre avant de juger ».

Sur le même principe (enquête, interviewes, documents) un groupe très important de films tente de cerner les thèmes chers à Moullet du mal des campagnes (arriérations diverses, sociales ou mentales), et là-dessus, le gouvernement s'efforce de redresser un peu la dialectique des campagnards polonais, à peu près aussi perverse que celle de Moullet.

Autre problème : les fonctionnaires. « Le Secrétaire », de Tadeusz Jaworski (un des meilleurs films du festival — ovationné — primé) montre un secrétaire du Parti Communiste dans une petite ville, qui, après de violents accrochages avec les autres membres du parti, fonctionnaires lourdingues ou apeurés, décide de transformer tout seul sa ville, avec les moyens du bord. Le film est d'autant plus drôle et percutant qu'il est vécu par un extraordinaire bonhomme de secrétaire qui semble tout droit sorti d'un film de Pierre Perrault.

Après avoir mentionné « Byc » (« Les Gymnastes ») très beau document sur le cirque, et « Palais d'une ère révolue », sur les stupéfiants Xanadou qu'élevèrent en Pologne au début du siècle les capitaines d'industrie (malheureusement le commentaire à effets du prix Nobel 1924, Wladislaw Reymont, est lamentable), je mettrai l'accent sur une autre réalité dont le rendu serait impossible chez nous (aussi impossible que le serait ce « Divorce à Budapest » primé ici même il y a deux ans) : l'enquête criminelle. Dans « Je n'ai pas vécu longtemps », Jerzy Klaczynski suit de bout en bout l'histoire de deux types qui ont tué un chauffeur de taxi. Pendant qu'on se rend sur les lieux du crime (pour la reconstitution) ceux-ci, dans la voiture, sont invités à parler. Le crime lui-même est présenté, grâce à la reconstitution, et grâce aux photos que prit la police. Notons tout de suite que ce simple détail rendrait le film irréalisable chez nous, où notre puritanisme interdit toute reproduction de photos de ce genre, de la même façon qu'y serait impossible un film comme « Le Dernier week-end » (destiné à faire peur aux automobilistes), rempli d'atroces photos d'accidents.

La fonction plus ou moins lointainement didactique de tous ces documents est évidente : et il est non moins évident que ce principe (particulièrement fécond dans le cas du court métrage documentaire) est l'une des choses qui confèrent au C.M. polonais sa force et sa cohérence. C'est le même principe, bien entendu, qui guide les films sur l'art, ce qui les rend moins abscons que les nôtres. J'en cite trois : « Petit théâtre de l'allusion et du persiflage »,



« PARANOIA » DE ADRIAN DITVOORST.

de Jerzy Kaden, sur les dessins et le personnage (absent du film pour cause d'allergie au cinéma) de l'humoriste Henryk Tomaszewski. « Ciel sans soleil », essai de description de l'univers de Bruno Schulz et de son existence « encombrée (comme dit la notice) de complexes familiaux, sociaux, sexuels et artistiques ». Enfin et surtout la triste histoire de « Wladislav Strzeminski », un fou de la peinture, théoricien absolu d'un art absolu (le commentaire admirable du film est tiré de ses écrits) et qui à force de vouloir tout éliminer dans son art de ce qui n'était pas la peinture envisageait jusqu'à l'élimination de la couleur et de la forme pour ne plus laisser subsister que les plus ténues des signalisations. En 1952, accusé de formalisme par le Parti, il fut exclu et interdit de tout. Mis dans l'incapacité de subsister, il mourait peu après d'épuisement, dans la rue.

Si nous relions maintenant quelques autres des fils que ce petit panorama nous livre, il faut remarquer que la démarche polonaise, qui consiste à explorer au plus près le monde alentour, est menée par des cinéastes rompus aux méthodes cinématographiques et sociologiques d'enquête, mais que les individualités semblent s'y dissoudre. Car d'une part les mauvais, ainsi dressés, se haussent à un niveau honorable, mais de l'autre, il semble bien que les meilleurs n'aient guère le moyen de repenser le système (ni d'en sortir pour passer au L.M.). Est-ce là une des raisons de la relative stagnation de l'actuel cinéma polonais ? Il se peut. En tout cas, sans avoir l'ambition d'y répondre, peut-être que la suite de cette exploration nous donnera un ou deux autres indices.

b) **Animation.** Celle-ci est un peu supérieure en Pologne à ce qu'elle est ailleurs, et c'est dû tout simplement au goût polonais pour l'histoire fantastique qui donne ici au genre (je renvoie à ce que je disais tout à l'heure) une base et un ton solides. Deux bons exemples : « Les Statues de pierre », de Lach et Pulchny : un méchant roi martien oblige sa peuplade à lui élever sans fin la toujours même statue. Ils en sont à la 1 014e édition quand débarque un bon terrien qui éjecte le roi et enseigne au peuple à élever désormais des maisons. Le peuple heureux fait des maisons et le terrien repart. Le peuple aussitôt se met au travail pour élever au terrien une statue. Ils commencent au numéro 0001.

Le second film, de Jan Habarta, également chiffré mais plus obscur, s'intitule « 00173 ». Des enfilades d'hommes devant des enfilades de machines (cinéma direct), font et refont le toujours même geste robotique et langien. D'une machine, soudain, surgit (animation - couleurs) un papillon. Tout en continuant de faire le geste, on cherche à s'emparer de l'animal. On y parvient. On l'épingle sur un grand tableau à papillons où il figure sous le numéro 00173.

c) **Fiction.** Une réussite : « La Barbe

SVP », de Andrzej Kondratiuk. Un coiffeur de village délaisse son inquiétant rasoir pour une serviette avec laquelle il étrangle son client. Il s'enfuit dans la Ford Taunus de celui-ci, suivi par la police qui croit toujours filer le client. Vaut, en outre, pour la façon dont est créé le climat. Maintenant, pour changer un peu : un navrant navet de Jerzy Hoffman : « Le Père ». Film doucereux, bête, et pseudo-moralisateur sur la jeunesse. Faux à hurler sur la situation, les gestes, le jeu, la diction et tout. Un film qui devrait amener réactivement à la délinquance tout adolescent normalement constitué. Pour avoir quelque chose de meilleur dans le domaine de la fiction, il nous faudra en venir à

« Guerilla », premier exemple d'un film co-réalisé par un Polonais et un Sud-Américain, voit se conjuguer les goûts des deux peuples. Un partisan, dénoncé par sa compagne d'une nuit, est capturé par l'adversaire. On l'enterre vivant jusqu'au cou autour duquel on passe une corde dont l'autre extrémité aboutit à un cheval. La même fille apporte alors au cheval sa ration d'avoine qu'elle a soin de mettre hors de portée. Le cheval aussitôt commence d'avancer...

Mais de tous, « Mort d'un Provincial », de Krzystof Zanussi, est le plus grand. Un jeune historien d'art séjourne dans un monastère dirigé par un très vieux provincial. Son attitude gentiment ironique du début fait bientôt place à une intense curiosité. Ces gens l'intriguent et le touchent, et les cloîtres sont pleins de mystère, et le vieil homme lui semble avoir eu une assez grande vie. Peu à peu, c'est devenu un film sur le temps et sur le silence, sur la mort aussi, avec la mort du provincial qui donne lieu à une scène stupéfiante de juste virtuosité. Ce moyen métrage souffre seulement de quelques petites complaisances et facilités au début, et aussi d'être interprété par un jeune gars un peu trop « acteur ».

Enfin, hors série, voici « Kirk Douglas », réalisé par un Turc et un Polonais qui ont filmé Kirk en personne, leur mascotte, lâché en liberté dans la cour de l'école et jouant au western avec les élèves. Document très révélateur sur les deux parties en cause. Mais il n'y a aucune raison pour ne pas faire flèche de tout bois, et les albums-souvenirs ont du bon. C'est ce qu'on voyait aussi avec « Fête au Château ».

L'ECOLE DE LODZ

Les moins bons films de l'école sont largement au-dessus de ce qui se fait dans les deux tiers du C.M. mondial et certains auraient mérité de figurer au palmarès de ce Festival de Cracovie. C'est ici que réside l'espoir de voir fulgurer un nouveau cinéma polonais. Voici quelques repères. « Leçon 41 » (qui montre les élèves de l'école en train de se battre avec les difficultés de la belle et dure langue locale) définit bien le style maison : justesse et simplicité. « Les Markewitz » (style enquête) raconte, documents à l'appui, la vie d'un vieux ménage qui fut et reste heureux. « Le Bureau » est un rigoureux portrait-vérité du Fonctionnaire, dont la tâche essentielle est de faire oisir les gens dans l'enfer de l'Administration, et « Après la condamnation » est un nouvel exemple d'enquête criminelle, faite auprès du coupable, auprès des témoins, voisins et amis.

« Le Tueur de mouches » est un film particulièrement roué. C'est un document d'une vérité hallucinante sur les mœurs des bistrots de villages polonais : conversations nuageuses, disputes tortueuses ou bagarres entre gens imbibés de bière et de vodka. On vous dit ensuite que tout est fait en studio avec des acteurs professionnels. C'est assurément un extraordinaire exercice, digne de l'Actor's Studio, mais d'une maîtrise un peu inquiétante.



Eva Demarczyk dans « Fête au château » de M Kwiatkowska.

ARTS PARALLELES

« Fête au Château » décrit la fête qui célébra, dans un château proche de Cracovie, l'anniversaire de la « Piwnica », qui s'y produisait au meilleur de sa forme. La « Piwnica » est un spectacle de cabaret qui se produit habituellement à Cracovie dans une cave (d'où son nom) d'un ancien hôtel des Potocki. C'est un très pur et très sim-

(suite page 72).





« LE VISAGE DE MEDUSE », DE NICOS KOUNDOUROS.

Mack Sennett :
Les « Keystone Cops ».

Structures d'agression

par Noël Burch

Au cours de précédents articles (1), il nous est arrivé de parler de l'effet de **gêne** produit par certains types de raccords considérés jusqu'à ces dernières années comme « faux », mais dont nous avons suggéré qu'ils pouvaient s'intégrer dans une conception, plus vaste et non normative, du découpage, qui tiendrait compte du type et du degré de la gêne produite, ceux-ci étant considérés comme des paramètres. La gêne de la **désorientation** en particulier (« faux » raccords de regard, de position, de direction), dont les vecteurs sont incontestablement « réglables », peut se résoudre en une nouvelle orientation, suscitant un type de structure que nous avons appelé le raccord à appréhension retardée. Dans le même ordre d'idées, nous avons parlé de l'importance que revêt, toujours au niveau du découpage, l'effet de **surprise** : celui-ci intervient dans la résolution du raccord à appréhension retardée (surprise de constater que nous nous trouvons dans une situation spatiale ou temporelle autre que celle que nous avions imaginée au moment du raccord), mais aussi dans les rapports entre espace « off » et espace du champ (surprise de constater, par exemple, que tel personnage se trouvait aux confins du champ alors que nous l'en croyions loin).

Or, il nous semble que surprise et gêne telles que nous les envisageons, sont deux des façons les plus modérées dont l'image cinématographique peut **agresser** le spectateur, et qu'elles ouvrent la marche, pour ainsi dire, à toute une gamme d'agressions, d'intensité croissante et de nature très variée, auxquelles le cinéaste est en mesure (et en droit) de se livrer sur ce qu'on appelle en anglais son **captive audience.** Ce pouvoir indéniable, tacitement reconnu aux cinéastes depuis les temps les plus reculés (les gens baissaient instinctivement la tête devant l'entrée en gare du train de Lumière), a rapidement été considéré comme un véritable danger public. Evidemment, les diverses censures, officielles ou privées, instituées pour y faire face, se sont toujours bornées à se pencher sur le contenu des images, jamais sur leur forme. Mais les protestations que suscite en France depuis quelque temps l'écriture violente de certains réalisateurs parmi les plus évolués de notre télévision (montage ultra-rapide, coups de zooms délirants), laissent à penser qu'un jour la censure pourrait être amenée à s'occuper des agressions plus abstraites de l'image elle-même. Car la censure cinématographique a toujours été un moyen de protéger la masse contre ce qu'elle ne voulait pas voir, contre tout ce qui menaçait son confort physique et psychique. Mis à part certains aspects éphémères de la censure politique et sociale, c'est une erreur de considérer la censure comme une brimade imposée à un peuple par tel ou tel régime. A notre sens, ce serait plutôt une brimade imposée aux cinéastes par la masse, un geste d'auto-défense par lequel la masse se protège contre des formes d'expérience que les commentateurs d'actualités appellent « les sensations fortes », mais qui peuvent, à notre sens, être beaucoup plus que cela.

Le problème de la censure déborde largement le cadre de nos articles, et la tentative d'analyser la notion d'agression esthétique que nous entreprenons ici sera conduite comme si la censure n'existait pas, ou plutôt comme si elle n'était que l'incarnation toute théorique, pour une époque et une société données, de tous les interdits dont la transgression plus ou moins poussée constitue précisément la mesure de l'intensité poétique des différents types d'agression que nous évoquerons. Et nous pensons qu'à un certain niveau, cette conception correspond à la réalité. Georges Bataille nous a clairement enseigné (2) qu'il existe une dialectique fondamentale de la transgression à travers la barrière des interdits qu'incarne, pour le cinéma, la censure (3). D'ailleurs, si nous empruntons à Bataille les termes très généraux de transgression et d'interdit, c'est que nous pensons que toutes les images réellement censurables, qu'elles soient érotiques, répugnantes, violentes ou même simplement subversives (par opposition à celles qui gênent un régime mais non la société, qui sont donc inopportunes mais non subversives : images des bidonvilles de Nanterre par opposition à celles des élections truquées de la Réunion), toutes ces images constituent, esthétiquement, des agressions, indépendamment de tout ce qui peut les opposer par ailleurs (4). Nous allons donc chercher comment la **douleur,** car il s'agit bien d'elle, douleur morale le plus souvent mais aussi, parfois, douleur physique, peut être considérée comme un des composants de l'expérience esthétique lorsqu'elle est vécue à travers une telle dialectique de la transgression par des adultes « normaux », c'est-à-dire par des personnes capables de supporter la fraise du dentiste sans traumatisme psychique mais capables aussi d'appréhender, si confusément que ce soit, la dimension abstraite d'une œuvre d'art : « Le Sang des bêtes » n'est certes pas un film pour enfants, mais « L'Année dernière à Marienbad » non plus (5).

I

Donc, on le voit, nous considérons que l'agression par le contenu de l'image elle-même appartient pour une part essentielle à la même famille que l'agression purement optique (ici nous pensons notamment à certains films du grand animateur américain, Robert Breer, cascades vertigineuses d'images qui « font mal aux yeux » et qui sont belles **à travers** la douleur qu'elles causent) ou que des agressions plus subtiles comme celles dues aux effets de désorientation déjà évoqués.

Car toutes ces formes d'agression naissent de ce rapport si particulier, presque hypnotique, qui s'établit entre le spectateur et l'écran dès que les lumières s'éteignent dans la salle (et que Siegfried Kracauer analyse fort bien dans ses livres). Quel que soit son degré de conscience critique, le spectateur assis dans le noir, subitement seul face à l'écran, est désormais à la merci du réalisateur : celui-ci peut le violenter à n'importe quel instant par n'importe quel moyen : qu'on lui fasse franchir le seuil de la douleur, ses mécanismes de défense auront beau entrer en action, il aura beau se rappeler que « ce n'est qu'un film » (phénomène de « distanciation » qui sera évoqué plus loin), ce sera toujours un instant trop tard : le « mal » est fait, le malaise, la terreur peut-être, sont déjà dans la maison.

La première fois que n'importe quel spectateur normalement constitué voit « Un chien andalou », le célèbre plan de l'œil fendu constitue un choc absolument foudroyant, d'autant plus que tout ce qui précède ce plan proprement atroce est conçu tout exprès pour bercer sa sensibilité, pour créer une ambiance parfaitement rassurante : un homme se prépare à se raser tandis qu'une femme assise sur la terrasse contemple la « splendeur de la nuit ». D'ailleurs, ce plan garde sa puissance traumatisante même après plusieurs visions du film, et l'on peut même dire qu'à partir de la deuxième vision cette puissance traumatisante fait remonter une onde de frayeur jusqu'au début du film, qu'elle teinte par anticipation cette première séquence, si « plate », d'une couleur plus qu'étrange.

« Un chien andalou » fut, croyons-nous, le premier film de l'histoire du cinéma qui comportât une tentative de faire jouer à l'agression un rôle de composant structural. Ce phénomène d'une onde de choc qui se propage en amont et en aval d'une image qui, elle, constitue incontestablement le centre de gravité du film, son moment privilégié par excellence, ce phénomène relève sans aucun doute du domaine de la Forme autant que de celui de la coloration onirique. A sa troisième minute environ, l'œuvre se trouve comme scindée en deux autour de ce plan-pivot ; en même temps, les deux parties qu'il sépare prennent un sens poétique radicalement différent de celui qu'elles auraient revêtu en l'absence de ce plan (nous en voulons pour preuve la version édulcorée dans laquelle le gros plan de l'œil est supprimé, version qui produit sur celui qui connait déjà la version intégrale le même effet qu'une copie en noir et blanc d'un film qu'il aurait déjà vu en couleurs).

II

Malgré l'expérience capitale de « Un chien andalou », il est fort rare que l'on ait, depuis, pris l'agression sous une forme aussi paroxystique comme composant structural. On aurait même pu croire que cette expérience était une impasse, une idée sans lendemain possible, si Georges Franju, en 1949, n'avait donné son œuvre maîtresse : « Le Sang des bêtes ».

Le début de ce court métrage présente un parallèle frappant avec celui du film de Dali et Buñuel : ces images d'une poésie toute « populiste », accompagnées d'une musique douceâtre et d'un commentaire nostalgique, « bercent » le spectateur un peu de la même manière que le ciel nocturne de « Un chien andalou ». Ici non plus nous ne savons quel mauvais coup on nous prépare ; n'était le titre du film, notre confiance serait à l'égal de celle de ce cheval sympathique que l'on mène gentiment à travers la cour de l'abattoir. Même lorsqu'on lui pose un petit tuyau sur le naseau, tout cela paraît trop anodin, trop quotidien, pour qu'on sente vraiment venir la menace. Et puis tout à coup une détonation... et la bête tombe foudroyée, dans une image de la mort subite plus bouleversante peut-être dans sa nudité que toutes celles que le cinéma nous a fournies (6). Le spectateur a subi son premier choc. Mais, à la différence de ce qui se passe avec « Un chien andalou », ce

Harold Lloyd.



choc va se répéter avec d'infinies variations tout au long du film. Et l'on peut réellement dire que voici une œuvre dont toute la rythmique est déterminée par une succession de décharges de douleur aussi directement ressenties par le spectateur que ces décharges électriques que des zélateurs un peu naifs du « cinéma total » faisaient surgir des bras des fauteuils pendant la projection de certains films d'épouvante aux U.S.A. Si nous parlons de rythmique, c'est que ces décharges sont d'une intensité assez variable et qu'elles sont tantôt séparées par des passages « documentaires » ou lyriques plus ou moins longs, tantôt extrêmement rapprochées (comme l'égorgement d'une dizaine d'agneaux en l'espace de quelques secondes, suivi du gonflage des cadavres à l'air comprimé, leur dépouillement, et enfin un long plan des carcasses fumantes, sorte de point d'orgue d'une beauté stupéfiante et qui semble dégager l'odeur même de la mort). Certes, ce ton d'humour noir un peu facile qui baigne certaines parties du film atténue par endroits la pureté des structures — c'est le cas notamment de la scène du boucher qui « fend son bœuf sur les douze coups de midi » —, mais ces structures sont bien là, portées avant tout par le montage et par l'admirable bruitage de Jean Painlevé, et surtout, fait capital pour nous, elles sont sculptées dans l'horreur, elles sont perçues inévitablement (sauf par des personnes de sensibilité extrêmement perverse) à travers un voile de douleur. Car, au-delà des notions humanitaires et végétariennes qui animent sans doute certaines âmes sensibles, chacun de nous est archi-sensibilisé à ces assauts brutaux livrés contre des corps qui malgré tout sont terriblement proches du nôtre (qu'est-ce qui rendait si douloureux le plan de l'œil tranché dans « Un chien andalou » sinon le sentiment de vulnérabilité de notre propre œil face à un rasoir ?). Bref, nous avons indéniablement affaire, avec « le Sang des bêtes », à une dialectique quasi-musicale de tensions et de détentes, actualisée par des franchissements plus ou moins rapprochés, plus ou moins poussés, du seuil de la douleur.

Mais, à cet égard, « Le Sang des bêtes » demeure un film tout à fait isolé. Aux Etats-Unis, où les limites de la censure ont reculé sensiblement ces dernières années, on a réalisé quelques films qui ne sont en fait que des fantasmes sexuels de boucherie humaine (« Blood Feast », « 2 000 Maniacs »). Il est douteux que les réalisateurs de tels films aient le sens de l'abstraction que possédait Franju à l'époque de ses premiers courts métrages, ni que la notion de Forme intervienne dans leurs films autrement que fortuitement. Cependant, ces films sont intéressants dans la mesure où la puissance traumatisante de leur imagerie propose incontestablement une matière première que d'autres réalisateurs, plus sensibles aux complexités de la Forme et plus conscients des moyens dont on dispose aujourd'hui, devraient prendre en main. Mais, toute question de censure mise à part, sauront-ils, voudront-ils le faire en Occident ? Car, d'une façon générale, les cinéastes européens qui manifestent la plus profonde inquiétude de la Forme (Bresson, Antonioni, Resnais) (7) tendent à exclure de leurs œuvres tout ce qui transgresse douloureusement les tabous, ou bien ne l'y introduisent qu'à contre-cœur, du bout des doigts pour ainsi dire (« érotisme » dans « La Guerre est finie », épilepsie dans « Mouchette »). Réciproquement, Buñuel, lorsqu'il prend tardivement conscience de la Forme dans des œuvres aussi abouties que « Le Journal d'une femme de chambre » et « Belle de jour », devient tout à coup pudique, et ses images n'ont plus la violence corrosive qu'elles avaient dans des œuvres (moins réussies, au demeurant) telles que « Las Hurdes » et « Los Olvidados ».

III

Au Japon, par contre, l'on est mieux habitué à vivre avec ses tabous : l'individu libre y craint autant la mort que son frère occidental, mais la collectivité, elle, semble l'avoir mieux assimilée ; elle est sa compagne de tous les jours. Face au grand « documentaire » de Franju, le cinéma japonais de fiction offre toute une tradition de Cruauté (au sens artaldien) dont certains auteurs semblent avoir senti le potentiel spécifiquement structural.

Le chef-d'œuvre d'Akira Kurosawa, « Le Château de l'araignée », est bâti sur une alternance continuelle, brutale, entre des scènes d'une violence exacerbée et d'autres d'un lyrisme presque insupportablement étiré et ténu. Ces dernières culminent dans le très long plan de l'hallucination de « Lady Macbeth », tandis que la violence atteint son paroxysme dans la scène finale, où des milliers de traits viennent transpercer « Macbeth » alors qu'il court furieusement sur la terrasse de son château. Le rôle de « coda » tenu par cette dernière séquence, une des plus frénétiques du cinéma, accorde ici à la violence extrême, presque insoutenable, une fonction clairement structurale, ne serait-ce que par la rupture de ton et de style visuel que cette scène apporte au film.

Mais l'exemple le plus frappant et le plus complexe d'une « dialectique de l'horreur » que nous connaissions dans le cinéma japonais (8) nous est fourni par un réalisateur beaucoup moins prestigieux, du nom de Toyoda. Son film, stupidement intitulé en français « Fantômes japonais », s'articule autour d'alternances tout à fait originales entre des images d'une pudeur extrêmement « suggestive » et d'autres d'une horreur extrêmement crue, lesquelles alternances portent généralement sur le même élément. Prenons comme exemple la scène où un bandit tue un vieillard dans une forêt : le coup mortel est à peine visible, le cadavre tombe hors du champ. Puis l'assassin se penche sur le cadavre invisible et se livre à on ne sait quelle besogne laborieuse ; on se dit qu'il doit être en train de le dépouiller d'une bourse attachée autour de la taille ou du cou. Arrive maintenant un autre bandit, et le premier l'informe de son méfait, précisant qu'il a écorché la figure du vieux afin que nul ne le reconnaisse ! Fort bien : le parti pris du réalisateur semble évident : c'est l'horreur par la suggestion (et déjà, nous avons une structure « d'appréhension décalée » par l'emploi de l'espace « off »). Et puis, coup sur coup, deux plans absolument horrifiants nous montrent cruement ce que jusqu'à présent on avait pris tant de soin à nous cacher : la tête écorchée du cadavre par terre, et ensuite — image d'une beauté féroce, inouïe — la peau du visage intacte, pendue à un arbuste. Il y a là indéniablement une structure, reprise d'ailleurs par la suite plusieurs fois — sans perdre de son efficacité : on s'habitue mal à l'horrible —, et cette structure tire sa raison d'être de l'essence même des rapports de fascination mêlée de répugnance qu'entretient le spectateur avec ce type d'image : on lui donne d'abord une titillation par l'horreur suggérée, il croit s'en tirer à bon compte avec un petit frisson confortable, et puis non, on lui montre quand même tout ! C'est là un itinéraire à « tiroirs » qui nous paraît riche d'enseignements. Certes, dans un registre légèrement en deçà du seuil de la douleur, certains films de gangsters américains prennent

la violence comme matière première de ce qu'on pourrait appeler, par analogie musicale, un traitement en « thème varié » : le film de Richard Wilson, « Al Capone », est conçu en effet comme une suite de variations sur le thème du meurtre par surprise, chacun étant commis d'une façon encore plus baroque et plus imprévisible que le précédent. Mais ici, nous sommes dans le domaine hollywoodien, c'est-à-dire celui de la conscience esthétique singulièrement amoindrie, et où de telles structures ne peuvent être considérées au mieux que comme des accidents heureux de l'empirisme commercial.

IV

Il serait injuste d'en dire autant des chefs-d'œuvre de l'âge d'or du burlesque américain. Ici, nous nous trouvons en face d'un cinéma fondé tout entier d'une part, sur une forme d'agression manifeste et, d'autre part, sur la notion de structure apparente. Car dans les meilleurs films de Sennett, de Keaton, de Langdon et surtout de Laurel et Hardy, structure et agression allaient presque toujours de pair. L'agression, elle, pouvait prendre des aspects de nature et d'intensité très diverses. Souvent, bien sûr, il s'agissait simplement de la surprise, ressort essentiel du rire (« L'inconnu fait rire » dit Bataille), qui était souvent liée à des structures à compréhension retardée extrêmement cocasses. Un des plus beaux moments de « Sherlock Junior » est assurément la scène où Keaton, avant de pénétrer dans le repaire des bandits, pose une sorte de cerceau recouvert de papier dans l'embrasure de la fenêtre de la baraque. Puis, à l'intérieur, dès que les bandits se font menaçants, il fait un magnifique plongeon à travers les carreaux, et le cerceau ; or, celui-ci, nous en avons maintenant la révélation, contenait un déguisement de vieille femme, dont Keaton se trouve vêtu avant même de toucher le sol. Et il s'en va, clopin clopant, tandis que les bandits sortent en trombe par la porte, tout perplexes de voir que leur proie leur a échappé avec une vitesse impossible (car, bien entendu, ils ne font aucune attention à la petite vieille). Nous sommes à la fois scandalisés et émerveillés par cette surprenante et invraisemblable trouvaille et notre rire est une réponse à cette modeste agression. En même temps, la **beauté** de la scène vient de sa structure : Keaton prépare la fenêtre, entre par la porte, ressort par la fenêtre alors que les bandits sortent par la porte ; notre perplexité première devant les préparatifs de Keaton répond à celle des bandits devant les résultats de cette préparation, etc. (J. Agee, entre autres, s'est livré à des analyses de ce genre à propos des gags de cette époque). Mais, ce que nous voulons souligner ici, c'est que nous percevons la beauté de la structure à travers le rire provoqué par une agression, exactement de la même façon que nous percevons la beauté des structures rythmiques du « Sang des Bêtes » à travers l'angoisse provoquée par une agression d'un tout autre ordre. Mais le rire n'est pas toujours aussi pur devant les grands burlesques américains; tout au moins pour l'adulte cultivé et sensible. Parfois l'agression approche de bien plus près le seuil de la douleur. Les images de Harold Lloyd accroché à la corniche d'un gratte-ciel sont des images de cauchemar ; le rire et la terreur se mêlent ici pour donner une coloration très particulière à ces acrobaties admirablement structurées. Et quand Laurel et Hardy, par le truchement d'une de ces structures « proliférantes » dont ils avaient le secret, détruisent toute une file de voitures, font rouler sur le pavé des dizaines de personnes sous l'effet d'un coup de poing au plexus solaire, ou font tomber toute une foule dans une mare de boue (l'agression scatologique était extrêmement courante dans le cinéma burlesque), le spectateur se sent très directement **agressé par une structure** et son rire un peu crispé se double d'une très pure satisfaction esthétique. Enfin, dernier exemple tout à fait admirable : la séquence de « Long Pants » où Harry Langdon, après avoir rêvé d'assassiner sa fiancée pour courir après une vamp-gangster, entreprend de le faire dans la réalité. Lorsqu'il demande pour la deuxième fois à l'innocente jeune fille de « faire un petit tour dans le bois », tout en s'efforçant de cacher dans sa poche un énorme revolver d'ordonnance, la répétition littérale de ce plan (que nous avons vu d'abord dans son rêve éveillé) constitue un des plus énormes gags-surprises de l'époque. Et la scène interminable qui suit, au cours de laquelle il s'emploie désespérément à détourner assez longtemps l'attention de sa fiancée pour pouvoir l'abattre à distance selon le scénario de son rêve est un miracle du « thème varié » dans une atmosphère de cauchemar burlesque qui devient rapidement insoutenable. Encore une fois, l'angoisse se mêle au rire, et cette agression équivoque se fait à travers une trame formelle (thème idéal établi par le rêve, variations délirantes suscitées par toutes les embûches qui se présentent dans la réalité) d'une rigueur quasi mathématique.

Hélas, le burlesque semble aujourd'hui bien mort et enterré. C'était un genre indissociablement attaché à une époque de l'histoire américaine (9) et peut-être la seule grande contribution collective que l'Amérique ait apporté à l'art du cinéma, comparable à celle des « primitifs » français, des expressionnistes allemands ou même des grands expérimentateurs soviétiques. Cependant, jusqu'à ces toutes dernières années, tout ce qui a caractérisé le grand burlesque a survécu dans une certaine tendance du dessin animé américain, d'abord chez Disney puis, après la décadence de celui-ci, chez ce maitre du délire que fut Tex Avery. Citons Georges Sadoul : «... Il révolutionna les dessins animés par la liberté de sa fantaisie, ses gags quasi surréalistes, son humour grinçant, sa ricanante férocité, dans des courts métrages (peu nombreux) fondés sur la poursuite et une lutte à mort, menés sur un curieux rythme syncopé. » Il y avait chez Avery (qui semble être resté tout à fait inactif depuis que la Warner a fermé ses ateliers) un sens de l'excès en tout qui différenciait ses films dans le contexte de frénésie monotone qui caractérisait la plupart des dessins animés américains : des personnages tombent d'une falaise en poussant des cris atroces ; plan après plan, ils tombent vers la caméra, et leurs hurlements répétés deviennent réellement insoutenables ; la scène dure plusieurs dizaines de secondes, mais semble interminable. Et puis ils atterrissent enfin, légers comme des plumes, et la poursuite reprend comme si de rien n'était. Ailleurs, dans le même film (dont nous avons malheureusement oublié le titre), le Chat passe à travers un tronc d'arbre creux et le Chien, croyant le tenir enfin, glisse la main dans le trou pour saisir... une tomate que lui tend le Chat. Il l'étreint férocement et retire la main barbouillée de rouge ; puis, dans un de ces fols revirements, une de ces ruptures de ton délirantes qui caractérisent l'œuvre d'Avery, il commence à se lamenter misérablement : « I crushed him ! I crushed him ! »... et ses lamentations durent et durent, jusqu'à ce qu'une véritable gêne s'instaure ; ce n'est même plus drôle, le comique est dépassé. On accueille presque avec soulagement le moment où le Chat se manifeste à nouveau et la poursuite reprend.

Mifune Toshiro
dans « Le Château de l'Araignée »
de Kurosawa Akira.



V

Nous avons donc bouclé la boucle : partis de la gêne des « faux » raccords, nous sommes revenus à la gêne par le biais de l'humour grinçant qui soustend les rythmes syncopés de Tex Avery (et ces deux gênes ne sont peut-être pas si étrangères l'une à l'autre). Mais la gêne comme forme d'agression prend une place de plus en plus importante dans la thématique du cinéma actuel. Un des exemples les plus frappants que nous en connaissions, et qui est appelé à être le sujet de controverses aiguës, est le dernier film de Marcel Hanoun, encore inédit au moment où nous mettons sous presse : « L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung ». C'est un film qui nous présente, par le truchement d'un procès imaginaire, filmé de la façon la plus stylisée possible (aucun décor pour le tribunal, simplement des personnages filmés séparément sur fond noir et confrontés les uns aux autres par le montage), des documents authentiques relatant les horreurs des camps d'extermination nazis. Cependant, nous n'entendons jamais les voix des acteurs qui « jouent » ces textes avec une émotion contenue mais visiblement intense ; car le texte est dit à leur place, de manière non-synchrone, par les voix mécaniques, neutres, des « traducteurs »... et cette « distanciation » provoque déjà la gêne. Ensuite, le sujet même du film, contenu dans l'opposition entre les textes du procès et les fragments entrevus de la vie familiale d'un paisible quinquagénaire dont on nous dit que vingt-cinq ans auparavant ce fut un effroyable bourreau, ce sujet-là est éminemment gênant pour tout le monde, cela va sans dire. Enfin, l'élaboration formelle du découpage et du discours visuel (digne en tous points de l'auteur de « Une simple histoire » bien que la technique se soit épurée), ces structures qui évoluent de manière si libre par rapport aux atroces propos entendus, revêtant parfois la forme d'une fantaisie graphique tout à fait « gratuite », constituent une troisième source de gêne. Celle-ci atteint à son paroxysme vers la fin du film, lorsqu'intervient, à la suite d'un témoignage particulièrement détaillé sur les conditions à l'intérieur des chambres à gaz, une très belle suite de plans nous montrant une jeune fille nue se tournant et se retournant sur un lit défait. Cette image nous était déjà apparue à plusieurs reprises durant le film, et elle frappait par sa gratuité apparente, puis-

que rien dans le commentaire parcimonieux du « journaliste » ne nous l'expliquait. Enfin, après plusieurs secondes, la voix du journaliste, s'adressant manifestement à la femme qu'il aime et dont nous comprenons que c'est elle sur l'écran (bien qu'il n'ait jamais encore été question de son existence dans le film), explique son fantasme : il a imaginé que cette femme aurait pu être victime des bourreaux nazis, qu'elle aurait pu se traîner nue sur le sol d'une chambre à gaz. Ici, à notre sens, il y a adéquation parfaite entre la « distanciation » de la gêne (mais distanciation dans un sens esthétique, à l'opposé du sens brechtien), la structure dans le temps (plans prémonitoires) qui l'amène et la structure dans l'espace (jeu de cadrages et de raccords) qui en est le support immédiat. L'effet produit, à la fois gênant et bouleversant, n'aurait jamais pu l'être sans cette structure dans le temps, alors que cette structure dans l'espace presque trop « léchée » n'est vraiment belle qu'en fonction même de ce sentiment de gêne qui la conteste, qui en rend soudain la beauté horrible.

VI

Il nous paraît certain qu'il y aura de bons esprits pour se récrier devant le film de Hanoun, décrétant qu'on n'a pas le droit de considérer les souffrances et la mort de millions de juifs comme un objet esthétique... car à notre sens c'est bien là la démarche de Hanoun dans ce très beau film. Nous n'avons certes pas la prétention de trancher ce grave débat ici ; nous ne pouvons que noter en passant que de nombreux créateurs, et non des moindres, ont fait du Mal un objet de beauté, généralement à travers le fantasme érotique (on pense à Sade, à Lautréamont, à Genêt, à Bataille, et même, au cinéma, à Leni Riefensthal). Ceux qui refusent l'attitude de ces auteurs (ou qui la refusent au cinéma, ce qui à notre sens revient au même), qui refuseront donc aussi celle de Hanoun, pourtant beaucoup plus subtile (mais aussi plus équivoque), ce sont ceux qui sont incapables, souvent pour des raisons parfaitement compréhensibles, de considérer les camps nazis et d'autres horreurs plus récentes, comme faisant partie de la « dramaturgie » du monde où tout créateur a le droit de puiser comme bon lui semble. C'est une incapacité semblable qui fait que tel critique dilettante « de gauche » a pu accuser Ingmar Bergman d'opportunisme politique pour avoir inclus une scène d'actualités prise au Viet-nam dans « Persona ». Ce critique est si aveuglé par son propre système de référence qu'il ne voit pas que pour un esprit comme celui de Bergman l'image d'un bonze qui se suicide par le feu n'est déjà plus une image à signification politique, mais une image de la violence et de l'injustice des hommes, et partant un composant poétique nécessaire à ce moment précis dans son film, compte tenu du développement de son personnage. Ceci n'empêche certainement pas l'homme Bergman de condamner la politique américaine et son application dans cette partie du monde, mais voilà qui est du domaine de la politique, c'est-à-dire de la vie, et si jamais réalisateur a clairement fait comprendre que pour lui l'art et la vie font deux, c'est bien Bergman. Est-ce si surprenant que Bergman ne soit pas Godard ?

Il peut sembler que nous nous égarons. Cependant, un des buts que nous nous sommes fixés en écrivant ce chapitre était bien celui de montrer qu'une « réhabilitation » des matériaux tabous (tabous, on le voit, pour des raisons fort diverses, et n'ayant souvent entre eux aucun lien de parenté hormis celui, précisément, d'être tabou) est possible et souhaitable à la lumière de l'idée de structure telle que nous avons essayé de la définir tout au long de ces articles. Et précisément encore, l'autre but que nous nous sommes fixés était de montrer par l'exemple de la violence et l'agression sous toutes leurs formes, que les matériaux apparemment les plus réfractaires aux « mathématiques de la Forme », les plus chargés en « émotion pure » sont néanmoins susceptibles d'être « sublimés » au moyen de l'abstraction formelle, tout en gardant leur plein impact émotionnel. C'est Pierre Boulez qui l'a dit : « Pour le créer efficace, il faut considérer le délire et, oui, l'organiser. » N. BURCH. (A suivre).

---

(1) Voir Cahiers nos 188, 189, 190, 191, 192, 193 et 194.

(2) Mais Bataille, peu soucieux des problèmes abstraits de la Forme, n'a jamais, à notre connaissance, tiré de cette idée des conclusions d'ordre structural.

(3) Quoique d'une façon forcément incohérente : dans un domaine aussi volatil il est encore plus difficile qu'ailleurs pour un groupe d'hommes d'incarner la volonté d'une collectivité.

(4) Une hâtive lecture de ce qui précède pourrait donner à croire que nous « défendons » la censure. Il n'en est évidemment rien : la censure pour adultes doit être combattue par tous les cinéastes et tous les cinéphiles sur tous les fronts sans distinction aucune entre bonne et mauvaise censure (ce qui est, hélas, loin d'être le cas). Mais si la censure cinématographique existe sous une forme ou une autre dans tous les pays, c'est qu'elle incarne une réalité sensible aux conséquences esthétiques, dont tout cinéaste digne de ce nom doit prendre conscience.

(5) Aux U.S.A. les enfants ont le droit de voir les films d'horreur les plus paroxystiques : ce qui ne veut évidemment pas dire que les films d'horreur sont à l'origine de la criminalité juvénile américaine, mais bien plutôt que le climat de violence inhérent à la société américaine prépare mieux l'enfant à recevoir ces films comme un adulte. Certains psychiatres, d'ailleurs, estiment que de tels films constituent une excellente catharsis, une soupape de sécurité permettant aux enfants — et à certains adultes — de donner libre cours, par personne interposée, à leurs fantasmes de violence, sans dommage pour eux-mêmes ou pour d'autres. En France, par contre, les interdictions aux moins de 13 ans (à la différence des interdictions tout court) constituent sans doute une limite nécessaire imposée au domaine du créateur, puisque l'enfant français est infiniment plus protégé, donc plus vulnérable, que l'enfant américain.

(6) Mais que l'on peut comparer, dans le long métrage de fiction, à celle de la mort de Karina dans « Vivre sa vie ». D'ailleurs, la fonction de la violence chez Godard, toujours complexe et toujours différente d'un film à l'autre, mériterait une étude à part.

(7) L'exception qui confirme la règle étant Ingmar Bergman, mais le sien est un autre cas complexe sur lequel nous reviendrons peut-être ultérieurement.

(8) Il va sans dire que les censeurs occidentaux — et surtout européens — nous empêchent de voir quantité de films contenant des recherches analogues, films qui constituent une part importante de la production japonaise, semble-t-il.

(9) Mais il ne faut pas oublier la contribution en France d'un Jean Durand qui, pour l'agression, en tout cas, n'avait rien à envier à personne (destruction d'un immeuble entier au moyen d'une échelle maladroitement manipulée dans « Zigoto plombier », K.O. brutal d'une vieille boniche par le héros herculéen de « Zigoto détective »).

Luis
Buñuel : « Un chien
andalou ».

Mort d'un mot

par André S. Labarthe

On voit clairement, aujourd'hui, à plus de 60 années-lumière de la séance du Grand Café, qu'un mot symbolise assez bien la substantielle histoire de l'art cinématographique, ainsi que la manière dont, parallèlement, le langage critique s'est évertué à en rendre compte. C'est le mot *mise en scène*, qui s'applique, en effet, avec un égal bonheur, à « *L'Arroseur arrosé* », « *L'Assassinat du Duc de Guise* », « *Naissance d'une Nation* », « *Le Cuirassé Potemkine* » et au dernier Preminger.

Des deux concepts jumeaux qui permettent à la critique de « saisir » les films (comme ferait une pince de homard), le mot *mise en scène* désigne celui qui, au-delà du sujet, s'attache au rendu. Depuis Delluc, juger un film c'est *toujours* juger le jeu des acteurs, la qualité des dialogues, la beauté de la photographie, l'efficacité du montage... Et si, pendant trente ou quarante ans, la critique a pu cerner à peu près son objet, c'est qu'en fait le cinéma n'a guère évolué, ou plutôt qu'il n'a évolué qu'à l'intérieur du domaine défini par le concept de *mise en scène*.

Dès lors on comprend l'embarras de nos critiques devant les œuvres les plus représentatives de ces dernières années : c'est qu'ils sont victimes de leur langage. Puisque les films, aujourd'hui, parlent de moins en moins le langage de la *mise en scène*, comment, prisonniers du mot, pourraient-ils les comprendre ? Je dis qu'il n'y a pas encore, aujourd'hui, en 1967, de dialogue *juste* entre la critique et les films de Godard. Armés d'un vocabulaire désuet, nos critiques ne peuvent parler convenablement que des films désuets. Les autres, ceux qui nous importent, restent hors de leur champ de perception. Car ce n'est pas qu'ils les dédaignent : *ils ne les voient pas*.

Or que demandons-nous, ici, aux « Cahiers » ? Que l'on fasse un peu de lumière ou que du moins l'on éclaire les pieds de la danseuse ! Empêtrés comme tout le monde dans des concepts exténués, qu'avons-nous fait ? Eh bien nous nous sommes essentiellement efforcés de les *ajuster* au cinéma nouveau — expliquant, par exemple (tranquillement ou rageusement) que la *mise en scène* ce n'est pas seulement le rendu, merde alors, mais aussi l'idée ; pas seulement la préméditation et la ruse, mais aussi le collage et le hasard ; pas seulement l'époustouflant plan à la grue de « Touch of Evil », mais aussi ces plans « jetés à la truelle » dont parle Chabrol à propos de je ne sais quel film d'Aldrich ; pas seulement l'extraordinaire performance de Katharine Hepburn dans « Philadelphia Story » mais aussi les pathétiques apparitions de ces héros documentaires qu'incarne Jean-Pierre Léaud dans les films de Truffaut, de Godard, d'Eustache, de Skolimowski ; bref que la *mise en scène* n'est pas seulement la *mise en scène*, mais aussi le contraire de ce que nous pensions dans le sillage de Delluc.

Il est donc permis de nous demander à quoi sert un mot qu'il faut sans cesse expliquer, sans cesse assortir d'éclaircissements circonstanciés selon les films, selon les auteurs. Pourquoi ne pas nous en débarrasser comme a fait la peinture du mot figuratif ? Pourquoi ne pas l'abandonner une fois pour toutes à ceux qui, symptomatiquement, s'en gargarisent le plus : à Delannoy et Duvivier, à Prat et Lorenzi, ou encore Barrault et Vilar — c'est-à-dire à tous ceux qui font de la mise en scène comme Troyat du roman balzacien, zombies appliqués à la survie d'un cinéma (ou d'un théâtre) exsangue, travailleurs aveugles qui hantent ces sépulcres irrespirables que sont la plupart des salles de cinéma (et de théâtre) de Paris et d'ailleurs ? Et si la critique consiste à parler le cinéma jusqu'à ce que le cinéma parle à travers soi (on voit combien il est absurde d'opposer critique et création autrement que comme le revers de la médaille à son avers), pourquoi ne puiserions-nous pas les concepts dont nous avons besoin dans les domaines vivants de la publicité, de la cybernétique ou même de la peinture, de la sculpture et de la musique ? (1)

Un auteur chinois raconte que des pêcheurs aveugles jetèrent un jour leurs filets dans un pré.

Allons, ouvrons les yeux : le cinéma s'est déplacé. N'essayons plus de le pêcher. Chassons-le. — A.S.L.

(1) Il est probable, comme le laissait entendre Godard, que le concept d'auteur est un concept transitoire dont la fonction historique aura été d'absorber celui de metteur en scène.

1

2



le cahier critique

1

Jacques Tourneur :
« I Walked with a Zombie »
(Frances Dee).

2

Billy Wilder :
« The Fortune Cookie »
(Ron Rich et Jack Lemmon).

Cinéma et publicité

THE FORTUNE COOKIE (LA GRANDE COMBINE). Film américain en panavision de Billy Wilder. **Scénario** : Billy Wilder, I.A.L. Diamond. **Images** : Joseph LaShelle. **Musique** : Andre Previn. **Montage** : Daniel Mandell. **Assistant** : Jack Raddish. **Décors** : Robert Luthardt. **Interprétation** : Jack Lemmon (Harry Hinkle), Walter Matthau (Willie Gingrich), Ron Rich (Luther « Boom Boom » Jackson), Cliff Osmond (Mr. Purkey), Judi West (Sandy), Lurene Tuttle (Mother Hinkle), Harry Holcombe (O'Brien), Les Tremayne (Thompson), Marge Redmond (Charlotte Gingrich), Noam Pitlik (Max), Harry Davis (Dr. Krugman), Ann Shoemaker (Sœur Veronica), Maryesther Denver (Infirmière), Lauren Gilbert (Kincaid), Ned Glass (Doc Schindler), Sig Rumann (Professeur Winterhalter), Archie Moore (Mr. Jackson), Howard McNear (Mr. Cimoli), Bill Christopher (Interne), Bartlett Robinson, Robert P. Lieb, Martin Blaine, Ben Wright (Spécialistes), Dodie Heath (Religieuse), Herbie Faye (Maury), Billy Beck (Assistant), Judy Pace (Elvira), Helen Kleeb (Réceptionniste), Lisa Jill (Ginger), John Todd Roberts (Jeffrey), Keith Jackson (Football announcer), Herb Ellis (Réalisateur de télévision), Don Reed (Newscaster), Louise Vienna (Jeune fille), Bob Doqui (Homme dans le bar). **Production** : Billy Wilder pour Mirisch Corporation. **Distribution** : United Artits. **Durée** : 125 mn.

1. S'il y a un point commun à Billy Wilder et à ses personnages, c'est un souci extrême de l'efficacité. De là les manigances de ceux-ci et l'art de celui-là, souvent taxé de vulgarité, bassesse et autres infamies. Que Wilder soit infâme, c'est ce que nous ne contesterons pas. Qu'on observe également sa dilection pour tout ce qui est mensonge, prostitution, imposture, thèmes dont il est chaque jour le chantre plus souverain, maitre de ses moyens jusqu'au vertige. « The Fortune Cookie » confirme tout cela. Wilder n'a pas changé. Ni son petit monde d'admirables crapules et d'honnêtes crétins : les premiers distillent un rire toujours aussi bas et les autres préservent cette part d' « émotion » qui accrédite l'image complaisante de la « tendresse derrière la férocité » alors qu'elles ne sont que le double visage et l'ultime conséquence d'un goût effréné de l'efficacité.
2. De là nous est venu le cinéma américain et par là même, il s'éloigne de nous, chaque jour davantage. La loi en fut celle du **rendement maximum.** Plus qu'une loi, une esthétique ; la conviction que tout, toujours, peut servir, et qu'un bon film est d'abord celui qui épuise toutes les possibilités (le rire, la peur, les larmes, etc.) d'un scénario. D'où la beauté de ces films — les plus innocemment pervers — indifférents à la matière qu'ils brassent, aux démons dont ils sont nés, à l'image qu'ils accréditent d'un monde et d'une civilisation qui leur ont été donnés une fois pour toutes. Leur seul souci est de faire naître un sentiment, une émotion, toutes les fois que l'occasion s'en présente. McCarey est l'homme qui se dit qu'il est triste de filmer un couple de vieillards exécutés dans une église (« Satan Never Sleeps ») mais qu'après tout, il peut bien, par certain cadrage, ajouter un sentiment de beauté. Il est touchant qu'une très jeune fille (« The Bells of Saint Mary's ») raconte ses peines de cœur, mais si elle était aussi laide et ridicule, on aurait deux sentiments au lieu d'un. Gain inappréciable.
3. On pense à ce que Levi-Strauss appelle le « bricolage intellectuel » : on fait avec les moyens du bord mais sur quel bord est-on embarqué ? On fait feu de tout bois mais d'où vient ce bois ? Le bricoleur n'est pas plus responsable de ses outils improvisés qu'un cinéaste américain de l'Amérique. Ce manque de point de vue personnel (ou peu, ou à grand péril) sur la matière qu'ils organisent fit des Américains d'admirables bricoleurs et de l'Amérique le plus grand des auteurs américains.
Ceci n'est pas sans conséquence. On voit que le principe du rendement maximum se double automatiquement d'un **cynisme** dont les plus grands parmi les Américains ont fait peu à peu leur bien, rude découverte mais pleine d'enseignements. Admirables conteurs, tels qu'un plan et un regard leur suffisent pour créer un monde, trop sûrs de leurs moyens, c'est-à-dire n'en voyant plus la fin. L'excès d'efficacité est la mort de l'efficacité, de même qu'au-delà d'un certain seuil, les sentiments ne s'ajoutent plus — comme le voulait McCarey — mais se renvoient au néant dans une grande confusion. Le métier, l'habileté des Américains était un moyen de ne laisser aucun vide dans leur cinéma, puisque tout, du dernier accessoire au dernier figurant, pouvait servir. En même temps, le cinéma « européen » apprenait à ouvrir ses œuvres à ce vide — excès ou silences inutilisables, sorte de part maudite dont il était impossible de rien faire. C'était une sage politique car le vide guettait le cinéma américain tout aussi bien : lorsque trop de cinéma tue le cinéma, chaque film devenant une diabolique rapidité à ne rien dire.
Quelques films récents témoignent de ce désarroi et de cette modernité inattendue. « Gideon of Scotland Yard », « In Harm's Way », « The Chapman Report » (et peut-être les prochains films de Billy Wilder) offrent le spectacle d'une maîtrise absolue, regard souverain, juste et rigoureux, porté sur plusieurs mondes à la fois et dont le résultat est pourtant la plus grande entropie, renvoyant chacun dos à dos et le monde à son mouvement impersonnel.
4. Wilder n'en est pas là. Pas encore. Mais il faut observer que son univers est celui-là même de l'efficacité, un monde où chacun essaie de se vendre au meilleur prix et dans les meilleures conditions. Le thème des derniers films de Billy Wilder est la prostitution, involontaire (« The Apartment »), allègre (« Irma la douce ») ou joyeuse (« Kiss me Stupid »). Et s'il n'y a pas prostitution sans publicité préalable, il faut admettre que le cinéma fut longtemps le véhicule idéal de cette publicité. Aussi n'est-il pas étonnant que « The Fortune Cookie » soit un film sur la mise en scène. Mais d'un côté, Wilder est assez sûr de ses moyens pour ne pas sentir le besoin d'être efficace à chaque instant ; d'autre part, Willie Gingrich, canaille sublime, est toujours montré sous l'éclairage du morceau de bravoure, c'est-à-dire agissant comme s'il se savait observé (et le film prouve qu'il n'a pas tort), et en cela suprême cabotin mais envisagé avec un certain recul. Ce recul, cette marge — Wilder soudain désolidarisé de ses personnages, moins soucieux d'être efficace que de parler de l'efficacité, d'en montrer les mécanismes — remet chaque chose à sa place et le film dans le film, c'est un peu les coulisses du cinéma, le revers du rendement maximum, l'autre côté. Mais il va sans dire que le cynisme a le dernier mot : désormais l'efficacité consiste à médire de l'efficacité.

Serge DANEY.

La beauté de la mer

I WALKED WITH A ZOMBIE (VAUDOU). Film américain de Jacques Tourneur. **Scénario** : Curt Siodmak, Ardel Wray d'après un sujet d'Inez Wallace, paru dans le « Hearst Sunday Supplement ». **Images** : J. Roy Hunt. **Musique** : Roy Webb, Constantin Bakaleinikoff (S). **Montage** : Mark Robson. **Décors** : Albert S. d'Agostino, Walter E. Keller, Darrell Silvera, Al Fields. **Assistant** : William Dorfman. **Interprétation** : James Ellison (Rand), Frances Dee (Betsy), Tom Conway (Holland), Edith Barrett (Mrs. Rand), James Bell (Dr. Maxwell), Christine Gordon (Jessica), Teresa Harris (Alma), Sir Lancelot (Chanteur), Darby Jones (Carre Fow), Jeni Legon (Danseuse). **Production** : Val Lewton, pour R.K.O. **Distribution** : Mac Mahon Distribution. **Durée** : 69 mn. **Année de production** : 1943.

Une fois les frayeurs nocturnes dissipées à la lumière du jour, les mystères une fois volatilisés en des éclaircissements prosaïques, ou minés par l'ironie et le scepticisme, il reste que frayeurs et mystères ont été ressentis comme tels. De cette mémoire de l'obscur qui résiste à l'éclairé, de cette rémanence des impressions lorsque s'y substituent

des réalités, le cinéma — au contraire de la vie —, est parfaitement libre de régler les effets, puisqu'il décide seul jusqu'où il veut rendre impressionnante l'impression, réelle la réalité.
Usant de cette liberté, Jacques Tourneur a pris le plus inhabituel parti. Celui d'opposer, dans la plus grande amplitude de leurs forces respectives, deux systèmes irréductibles de significations qui peuvent rendre compte de ce qui est vu et entendu dans le film.
D'abord, la réalité des impressions. Les peurs et les émerveillements de Betsy, justifiés subjectivement (car la tour est réellement effrayante, les pleurs d'Alma dans la nuit sinistres, le visage de Jessica épouvantable, la mer belle), ne le sont pas objectivement : la tour n'est qu'une tour, les yeux de Jessica sont seulement cernés.
Ensuite, la réalité de deux systèmes de causes et d'effets : l'un par lequel une maladie organique engendre une maladie mentale, l'autre où une malédiction fait d'un être un zombie.
Objectif-subjectif, naturel-surnaturel ; les deux couples, formés rhétoriquement d'un même clivage de part et d'autre du rationnel, sont traités dans le film en parallélisme rigoureux quant à leurs potentialités dramatiques. Qu'en est-il en réalité de la beauté de la mer ? Qu'en est-il du zombisme de Jessica ? La résolution du problème ne compte pas, mais seulement ce que donnent à voir ses éléments affrontés. Jessica malade mentale, c'est la mer sans beauté : une assertion pauvre, un loisir étriqué pour le jeu des signes et du sens. Mais l'autre alternative n'est pas moins indigente qui ferait de Jessica un zombie et du scintillement de la mer assénerait la merveille, en une plate univocité du merveilleux. Mais deux Jessica **possibles** (et pourquoi pas trois, puisque rien n'empêche de penser que Jessica ne devient un zombie qu'à la fin du film), et la beauté de la mer en question, voici qu'à ce cumul la poétique trouve son compte, sinon la logique.
La démarche de « I Walked with... » est tout entière en cette thésaurisation intelligente (car économiquement fructueuse) des possibles.
En ce sens, le montage parallèle de la fin du film, qui montre d'un côté Jessica se dirigeant vers le Houmfort, de l'autre le sorcier attirant vers lui la poupée à l'image de Jessica, contrevient à tous les poncifs de syntaxe en usage dans la « ciné-langue ». Montage jouant à la fois, « de facto », de ses possibilités de dictature logique (ici, on est irrésistiblement amené à établir une causalité entre les deux groupes de gestes) et, « de jure », d'un caractère abusif de cette dictature qu'il autorise subtilement le spectateur à déceler.
Poétiquement, les beautés obtenues sont exemplaires, telle cette rime d'image entre la flèche arrachée par Wesley à la poitrine du Saint Sébastien, et l'aiguille dont le sorcier transperce l'effigie de Jessica, rime reprise elle-même un peu plus tard, avec l'image du trident planté par un pêcheur au ventre lumineux d'un poisson. Ou bien ce contrepoint visuel obtenu par le jeu alterné de deux mouvements : celui de Jessica marchant comme en glissant et celui de la poupée tirée par un fil — raide et linéaire —, auquel s'oppose la souplesse sinueuse des gestes du sorcier (possédé visiblement par un dieu de la danse, qui place son emprise dans les reins).
Rapprochements, symétries, reprises, échappées, assonances, le tout progresse, nullement dramatiquement, vers une sorte de floculation poétique, finale plutôt que dénouement.
Comment d'ailleurs pourrait-il être question de progression dramatique ou de dénouement lorsque, comme dans « I Walked with... », le récit a éclaté au cours du film ? Au début, Betsy semblait pourtant en posséder la maîtrise. Avec les souvenirs qu'elle choisissait d'évoquer, la puissance de sa voix seule distribuait dans l'ordre, circonstances, assises descriptives, épisodes, articulations. On croyait en somme avoir affaire à ce type reconnu de récit-mémoire à la première personne, où le héros se voit déléguer quelque part de la souveraineté ordonnatrice du conteur. Mais la convention ici n'est pas maintenue longtemps. Au moment même où il semble qu'elle continue à jouer (la réflexion de Betsy sur les rochers, découvrant son amour), elle se trouve subtilement minée, puisqu'il s'agit en réalité pour Betsy à ce moment d'avouer sa définitive implication en tant qu'acteur dans une action qu'elle n'aura plus désormais le loisir de relater. La caméra seule prend alors en charge le récit. Et de la troisième personne — mode de narration défini alors et qui appartient encore essentiellement au rituel du récit —, on passe à une sorte de non-personne au delà même des acteurs : l'épilogue est confié au bouclage purement musical d'une incantation impersonnelle. A ce moment il n'y a plus de récit.
« Le monde n'est pas inexpliqué lorsqu'on le récite ». Réciproquement, lorsqu'il n'est, comme ici, pas expliqué, le monde n'est pas récitable.

Sylvie PIERRE.

Le jaune en péril

LA CHINOISE. Film français de Jean-Luc Godard (voir générique dans notre numéro 194, p. 66).

Pourquoi le visage de Mao Tsé-toung, qui arbore toujours un sourire optimiste lorsqu'il figure sur les affiches de la Révolution Culturelle, a-t-il, dans « La Chinoise », une expression si naturelle et authentique : loyauté et droiture des traits, impression de puissance et de sérénité ?...
Et la silhouette de J.-P. Sartre, avec son allure penchée et monumentale, n'évoque-t-elle pas un autre îlot de solitude : la statue de Balzac sculptée par Rodin et perdue au milieu des platanes, au croisement des boulevards Raspail et Montparnasse ?...
Etudier le secret de telles métamorphoses — ou d'aussi étranges correspondances — tel devrait être l'objet d'une critique de « La Chinoise ». Ne pas établir un inventaire des différents procédés de collage utilisés par Godard, mais rendre compte de la qualité unique et particulière de chacun des éléments qui composent le film, dire l'écho moral et poétique dans notre imagination de telle citation, de tel geste, de telle couleur...
Critique descriptive et pourtant infidèle, non exhaustive, où tout est à recomposer...
Mais comment dire, par exemple, la trace dans notre souvenir du jaune acide que Kirilov étend avec difficulté sur les murs de la pièce où il médite de se suicider ? Ou le rose des volets de l'appartement occupé par les jeunes révolutionnaires — teinte à la fois délavée et éclatante, couche hâtive de peinture contre laquelle le blanc des murs adjacents semble s'insurger ?
Kandinsky a bien essayé de comprendre le pouvoir des couleurs et leur action sur notre psychisme. Mais la rencontre de deux tons différents est un mystère qu'aucun effort d'analyse n'est parvenu à éclaircir. Que dire, lorsque les formes elles-mêmes ne sont plus statiques et facilement repérables, comme dans un tableau, mais en perpétuel devenir ? Comme lorsque Jean-Pierre Léaud efface un à un les noms d'hommes de théâtre écrits à la craie sur un tableau noir et remplace chaque graffiti bleu ciel par une marque allongée dont non seulement la couleur est différente — vert plus foncé —, mais la matière même semble avoir changé : non plus mate et rêche au toucher, mais luisante et lisse à cause de la fine pellicule d'eau qui la recouvre.
Peut-être ne faudrait-il pas alors rechercher une élucidation trop précise des rapports entre les bruits, les sons et les couleurs, mais se limiter à une étude des phrases que Godard cite pêle-mêle dans son film — encore que justement, et l'on pense ici à un processus décidément inéluctable, elles offrent souvent l'apparence d'objets ambigus et impénétrables. On pourrait ainsi découvrir, implicitement exprimés dans la déclaration de Bakhounine que Kirilov nous lit à haute voix, le sentiment de la joie et de la fierté — lorsqu'il dit qu'il glorifiait l'idéal de la révolution communiste dans ses écrits — et celui de la tristesse —, lorsqu'il s'accuse, aussitôt après, des crimes qu'il ne cessait néanmoins de commettre. L'existence de tels sentiments à

propos d'une cause aussi générale, étant émouvante, disons de la même manière que peut être émouvant, chez un homme, le souci de l'avenir de l'humanité, quand il ne survient pas d'une façon accidentelle et théorique, comme il est ordinaire, mais s'enracine dans une expérience quotidienne et douloureuse des contradictions de la vie présente.

Cette étude menée à bien, il resterait à évoquer les rôles fugitifs de ceux qui profèrent, crient et s'agitent, portent pull jaune canari et sweater pourpre, bondissent à l'occasion sur les balcons pour faire leur gymnastique matinale et cherchent leur chemin dans le labyrinthe des plans — ou si l'on préfère une autre image, leur place la plus appropriée dans le kaléidoscope des couleurs. Et l'on aurait mauvaise grâce à ce propos, si l'on n'accordait une importance particulière à ce plan où Yvonne dit au révisionniste qu'il a l'air d'un facteur avec sa casquette — et ne pense en fait qu'à sourire pour ressembler à un tableau d'Auguste Renoir. Mais peut-être éprouverait-on aussi un scrupule au moment de décrire non plus des couleurs, des images ou des idées, mais la vie même — ce regard de Véronique Supervielle, lorsqu'elle nous parle de la frustration sexuelle des étudiants et qu'elle cache mal, sous la détermination froide et appuyée de son langage, la peur qu'elle a de se troubler et de trahir la noblesse de sa cause. — Pierre DUBŒUF.

Un coup pour rien

LE DESORDRE A VINGT ANS. Film français de Jacques Baratier. Montage de documents sur le Saint-Germain-des-Prés d'après guerre. **Durée :** 1 h 10. **Distribution :** Argos Films. Y est adjoint un court métrage de Jacques Baratier : **Eden Miseria.**

Le « Désordre à vingt ans » est un pas très bon montage de plans souvent déficients et c'est destiné à évoquer l'idée toute mythique qu'on se fit à une certaine époque d'un certain lieu : Saint-Germain-des-Prés.

Le film est pourtant d'un grand intérêt, comme il arrive presque toujours aux films de montage à partir du moment où ils ne sont pas faits par Rossif. Car des documents, ça reste des documents, c'est-à-dire, 1° vous fait sentir un certain nombre de choses sur l'air d'un temps, 2° vous provoque toujours à réfléchir sur le mystère du cinéma.

Si le « Désordre » n'est peut-être pas le film rêvé pour réfléchir auxdits mystères, on peut au moins le prendre en considération pour l'étrangeté des découvertes ou rapprochements qu'il permet.

A savoir entre autres choses que, de cette fameuse génération de Saint-Germain-des-Prés, les seuls représentants géniaux appartenaient à la génération d'avant. Car Cocteau, Artaud, Audiberti, étaient de l'âge de leurs pères. Ceci vérifie d'ailleurs le mot de Bernanos selon lequel le talent saute une génération.

Boris Vian, pourtant, au milieu de ce feu de paille, demeure la seule souche, et qui soit encore ardente. Mais on ne nous en parle dans le film qu'en tant que trompettiste, chanteur, ou auteur d'écrits-canulars, toutes activités parallèles. Son génie fut justement dans ces romans dont le film ne fait pas mention.

Quant à l'organisation du film, il était assurément astucieux d'y insérer, comme fait Baratier, quelques plans actuels sur la jeunesse actuelle. Ces plans sont plats mais malgré cela — miracle — quelque chose parfois se produit. Ainsi Zouzou, quand elle met naïvement mais pertinemment le doigt sur la plaie en susurrant, à propos de ces gens d'avant : « Je crois qu'ils n'avaient pas d'idéal. » Curieusement : si on avait posé à l'époque la question aux intéressés, ils n'auraient sûrement pas été avares de fort doctes réponses. Cette génération-ci au contraire est maladroite à s'exprimer, mais c'est peut-être qu'elle est, elle, réellement porteuse de quelque chose de plus grand dont elle ne saurait encore avoir pleine conscience.

N'en prenons pour indice que ce court métrage (anodin mais juste) dont Baratier fait suivre son film, et qui nous montre les beatnicks lors de leur rendez-vous indien. Car ce petit film est en fait ce qui donne tout son sens à l'ensemble, il est ce par quoi ce « Désordre à vingt ans » réussit à représenter quelque chose.

Ils sont d'autant plus impressionnants, ces jeunes, que ce qu'ils disent est plus calmement énoncé. Et ce qu'ils expriment, c'est le plus magnifique et radical dédain qui soit de toute société qui soit, position qui laisse loin derrière les plus farouches révoltés qui ont pu se manifester jusqu'ici.

A travers leurs doux propos, donc, la nette résolution de rester étranger à ce monde. En outre : une certaine conscience de ce qu'ils sont en train de tramer. Ainsi, l'un dit (évoquant la façon dont les persécute l'armée des flics français) : « Paris, c'est un grand commissariat. » « C'est normal, dit un autre (qui, lui, a jugé moins nocive la pratique de la marijuana que celle du gros rouge par la population française) : c'est normal : la civilisation se défend, car elle sait qu'après nous les choses ne pourront plus jamais être comme avant ». Ce nouveau désordre qui clôt le film et sur lequel s'ouvre le monde actuel a le mérite de renvoyer tout le reste aux lurettes. — Michel DELAHAYE.

Entretien avec Jean Loup Vichniac

(Suite de la page 51)

Commune d'Aubervilliers marche beaucoup mieux en théâtre qu'en cinéma. Et ce n'est pas un exemple unique.

« Une chose frappante dans ce cas est le résultant d'une enquête qui a été faite auprès des habitants d'une banlieue sur les activités culturelles : il apparait bien que pour beaucoup de gens le cinéma ne soit pas « culturel », ne soit pas « noble ». Le Cinéma a perdu de son pouvoir magique. Les groupements ont aussi beaucoup de réticences, du fait qu'il est devenu à la mode maintenant d'aller les chercher et qu'on le fait parfois pour des buts purement mercantiles (voyages organisés, etc.).

« En gros, ce que nous tentons de faire, c'est d'effectuer des liaisons et des informations. D'abord expliquer à certains exploitants qu'ils pourraient renouveler leur programmation. Ensuite dire aux adhérents des groupements qu'ils peuvent avoir à leur disposition des films qui sont tout aussi « culturels » que tout autre activité artistique à des prix abordables.

« La diffusion du cinéma auprès des groupements devrait normalement être facilitée bientôt par le ministère des Finances qui interdisait pratiquement jusqu'ici aux propriétaires de salles de faire des abonnements, c'est-à-dire d'avoir un système de carnets de billets prévendus à tarif réduit.

« Une solution heureuse semble s'esquisser à cet égard et nous espérons bientôt pouvoir diffuser des carnets de tarifs réduits dans les usines, les entreprises, etc. C'est un mouvement qui va se lancer lentement mais qui va se lancer, créant ainsi certains liens et certaines habitudes dans le public et restructurant un peu la profession.

« Nous avons fait, en étroite liaison avec la profession, un appel d'offres, afin de choisir des salles qui répondraient à la dénomination de « Cinéma National Populaire ». Il y a déjà de ces salles : une à Toulouse, une à Bordeaux, une à Villeurbanne et une à Lille, salles qui vont démarrer ou vont le faire et auxquelles s'ajouteront quelques autres.

« Le propriétaire de la salle s'engage à faire une certaine prospection auprès du public dans la mesure où on l'aide dans cette tâche et où on le fait connaître.

« Et alors, en dépit des sourires sceptiques, il faut constater que dès son aube le « Cinéma National Populaire » se révèle être un mouvement irréversible. Nous disposons déjà de quelques chiffres. A Bordeaux par exemple, dans une salle qui s'était spécialisée dans les films dits sexy et qui faisait dans les 600 entrées par semaine, on est passé à 1 800 et 2 000 entrées, à partir du moment où la salle a démarré

comme « Cinéma National Populaire » en passant « Les Désarrois de l'élève Toerless » et « Mouchette ».
« L'aide de la Municipalité augmentera ces entrées.
« Ces salles pilotes émettent des carnets de chèques ou de bons. Il est possible qu'à la suite de certains accords locaux des exploitants consentent, à certains jours et à certaines heures, des réductions sur présentation de ces bons. Ce qui pourra étendre un peu le mouvement autour de la salle pilote, qui seule pourra au départ émettre ces bons. Puis nous étendrons le mouvement à de plus petites villes.
« Pour toucher les différents groupements avec lesquels peut fonctionner le « Cinéma National Populaire », on peut passer par les Maisons de la Culture ou les Centres Dramatiques, là où il y en a. On peut même établir une liaison organique comme cela s'est fait à Toulouse. Là, le C.N.P. a passé un accord avec le « Grenier de Toulouse ». Ils font des affiches communes, des annonces communes et ils ont pratiquement intégré dans les abonnements du « Grenier de Toulouse » des places de cinéma, en se disant : « Si les gens viennent une fois au cinéma ils reviendront ».
« Il y a aussi une expérience passionnante : celle qui est entamée à Villeurbanne par Planchon et Gilbert, directeurs du « Théâtre de la Cité » (qui n'ont d'ailleurs pas de Maison de la Culture en raison de certaines oppositions de la municipalité). Ils ont pris en gérance une salle (avec leur argent et non celui de l'Etat) et ils ont intégré automatiquement des places de cinéma dans les abonnements. Ils peuvent ainsi garantir 30 000 personnes sur Lyon pour un film — ce qui s'est passé pour le film d'Allio. C'est fantastique. L'expérience qui va vraiment débuter en décembre est à suivre de près d'autant qu'ils se veulent exploitants à part entière et entendent jouer à fond leur rôle d'exploitants. Ils ont payé bien sûr taxes et patentes et ils sont même décidés à aller aux réunions du syndicat des exploitants — ce qui créera certaines surprises.
« L'essentiel est donc que les choses se lancent. Au commencement, tout cela paraissait un peu flou aux gens, maintenant on commence à y voir plus clair.
« Reste un autre problème : sur Paris ou plus exactement la banlieue.
« Il y a déjà un premier début de solution dans la mesure où certaines salles, sans nous attendre, ont commencé à faire des programmations intéressantes. Ainsi ce que fait un courageux distributeur : il « programme » des salles un certain jour par semaine (généralement le lundi, « jour creux ») et il fait appel aux collectivités. C'est ainsi que pour « Octobre », à Issy-les-Moulineaux, dans une salle qui faisait normalement, ces jours-là, dans les 25 entrées depuis 20 ans, il y avait près de 300 personnes. De même, « La Solitude du cou-

reur de fond » qui n'a pas marché du tout à Paris, marche très bien en banlieue dans ces conditions, car des exploitants intelligents ont cessé de croire que des films pourtant très accessibles n'intéressaient que le trop célèbre « ghetto » du Quartier Latin. Déjà certaines salles ont demandé à passer une telle programmation, soit pendant quelques jours, soit pendant une semaine, et ainsi on peut espérer créer autour de Paris une sorte de ceinture cinématographique avec l'aide du T.N.P. lui-même qui lancerait ainsi sur la banlieue des films qu'il aurait déjà passés à Paris en faisant de la propagande auprès de ses adhérents.

« Un dernier point qui s'intègre à cet effort d'ensemble : afin de favoriser la diffusion de certains films étrangers, le Quai d'Orsay et le Ministère des Affaires Culturelles ont confié un peu d'argent au Centre pour aider ces films.

« On avait d'abord pensé à la création d'un cinéma dit « Des Cinq Continents » mais on courait le risque d'aboutir à un mouvement limité. On a jugé préférable de créer un système de primes qui sont attribuées aux propriétaires de salles qui, ayant passé certains films étrangers, ont eu un déficit, afin notamment de récompenser leur vocation de prospecteurs. C'est une sorte de prime au risque et un fonds de garantie.

« La plus belle réussite de ce système est paradoxalement que sa première application n'a pas fonctionné ! Il s'agit du passage au « Luxembourg » de trois films sélectionnés par l'Association de la Critique : « O Desafio », « La Noire de... » et « L'Homme n'est pas un oiseau ». Or, comme un certain effort supplémentaire de promotion avait été fait en raison de cette prime possible, les gens sont venus finalement plus nombreux. Il n'y a pas eu lieu d'accorder de primes à ces films.

« Dans les mois qui viennent des Semaines de films mexicains, turcs, marocains se « promèneront » dans une série de villes de province, après avoir débuté au « Ranelagh » — pionnier de ce type d'opérations.

« Malheureusement, beaucoup d'exploitants ignorent encore ce système. Il est vrai qu'on en trouve encore aujourd'hui qui ne sont absolument pas au courant de ce qu'est un cinéma d'Essai. C'est le genre de détails qui nous montre qu'un mouvement ne peut pas réussir du jour au lendemain. Il n'en reste pas moins que ce qui est déjà en train — cet ensemble récent de mesures et d'initiatives dont je vous ai esquissé quelques traits — commence en ce moment à faire ses preuves, il y fera sans doute boule de neige.

« Entre l'utopie et l'inaction nous frayons la voie — grâce désormais aussi au très précieux concours de la Télévision — à une meilleure diffusion du film de qualité. Et tant pis si l'on taxe de réformisme un effort qui veut faciliter à tous l'accès à tout le cinéma. » (Propos recueillis au magnétophone par J.-L. Comolli et M. Delahaye.)

Tournée en forme de bilan par Michel Delahaye

(Suite de la page 57)

ple spectacle, parfaitement mis au point dans son exubérance, qui ressortit à toute cette tradition du cabaret qui s'épanouit entre les deux guerres en Allemagne et en Europe Centrale. C'est exécuté (sans aucun esprit de snobisme, distance, nostalgie, complaisance ou provocation) par des chanteurs et acteurs généralement très jeunes, parfois professionnels (Eva Demarczyk y chante, et cet acteur y joue, déjà célèbre en Pologne, qui reçoit des œufs sur la tête dans le « Walkover » de Skolimowski), parfois amateurs. Quant à Eva Demarczyk, la Pauline Julien polonaise (elles se produisirent d'ailleurs ensemble), elle ajoutait à son répertoire, le soir où je fus à la « Piwnica », les « Psaumes de David », que son compositeur venait de terminer. Comme par hasard, la guerre Israël-Egypte venait de se terminer, dont le doyen des Potocki, rencontré au coin d'une rue, m'avait annoncé l'ouverture. Entre temps, l'histoire suivante s'était mise à courir la Pologne, selon laquelle Levy Eskhol avait envoyé un télégramme à Monsieur Le Fromage (alias Gomulka) pour le féliciter d'avoir pris position pour Nasser : « Ainsi vous avez liquidé le vieil antisémitisme polonais ». Ce que me commentèrent ainsi quelques juifs polonais (il en reste) : « Nous ne nous faisons aucune illusion : si demain Gomulka prenait parti pour Israël, toute la Pologne aussitôt prendrait parti pour Nasser. » Autre forme d'expression fort goûtée : le théâtre satirique — ce qui nous amène d'ailleurs à

VARSOVIE

Le théâtre satirique se tient en plein milieu de ce qui était autrefois le quartier du ghetto, dans une cour légèrement en contrebas, dominée par des immeubles édifiés sur des buttes gazonnées. Lesdites buttes sont tout ce qui reste de l'ancien quartier dont on n'enleva pas les décombres. Sans faire aucun tri entre les pierres et les cadavres, on fit des tas et on construisit par-dessus. Heureusement, on prit la peine de reconstituer minutieusement, maniaquement, la Vieille Ville, jusqu'aux fortifications qui étaient disparues en fait depuis le XVIIIe siècle.

Or donc, le Théâtre Satirique a pour but de satiriser les mœurs locales, c'est-à-dire très exactement ce dont rêvent en Occident les esprits avancés. D'origine estudiantine, la troupe et son spectacle se sont quelque peu figés. D'une part, ils sont peu à peu devenus professionnels, de l'autre, les raisons d'être de ce spectacle ont perdu de leur urgence. Ce Théâtre, à l'époque où le stalinisme survivait encore, était un lieu de réunion, un bouillon de culture dont le rôle fut important. Aujourd'hui, il perd un peu de son impact, d'autant plus que son style, jamais renouvelé, commence à dater. Je rappelle néanmoins qu'il s'agit là d'un spectacle drôle, enlevé, spirituel qui plus est, et pas dans l'esprit de nos trop fameux chansonniers.

Côté cinéma, l'examen d'un certain nombre de films confirme, d'une part la baisse du niveau moyen polonais, de l'autre, une remarquable constance et cohérence dans le choix des thèmes, qui tournent tous autour d'une transcription plus ou moins codée de la réalité, frôlant ainsi constamment le fantastique ou le policier. Toujours ce goût de l'obscur que Narboni et moi-même avons commencé d'explorer (son article sur « Pharaon » : « Cahiers » 190). Voici quelque repères.

« Yovita », de Janusz Morgenstern (petit rôle pour Cybulski) conte la quête d'un garçon qui recherche à travers quelques lieux et filles une belle inconnue aperçue dans un bal masqué de Cracovie (voir « Cahiers » 193). « Le Sous-Locataire », de Janusz Majewski est une comédie noire (qui se souvient d' « Arsenic »), sur un jeune savant qui loge chez de jeunes ou vieilles filles qui élèvent des rats, des chinchillas, font du spiritisme et de la nymphomanie.

« La Mal aimée », de Janusz Nasfeter, s'ouvre sur Wilde : « Chacun tue ce qu'il aime ». Le 31 août 1939, une jeune femme, en quête de son amant, attend une fois de plus, dans un manoir de passage, celui qui ne revient toujours pas. Mais cette nuit-ci est encore plus terrible. Quelle menace pèse sur elle ? Elle ne dort pas. Elle voit l'aube se lever. Nous sommes le 1er septembre 1939. Fin.

Dans « Salto », d'après un script de l'adroit mais anodin Konwicki, un homme (Cybulski) qui fuit de mystérieux dangers, se cache dans une ville sous le nom de Malinowski. Il se met peu à peu à exercer un extraordinaire ascendant sur la population que, littéralement, il psychanalyse, et qui le prend pour quelque rédempteur ou prophète. A la fin on le démasque : un récidiviste de la nymphomanie.

Dans « De la place pour un seul », un directeur d'usine est blessé dans un accident. Dans sa sacoche : des documents accablants pour le co-directeur. Intrigues, concussions, bilans faussés, plan truqué... on apprend tout de la lutte que se livraient les deux hommes. Mais l'un d'eux n'a-t-il pas raison ? Et lequel ? Et, puisqu'il n'y a place que pour un, lequel prendra la direction de l'usine ?...

Enfin, « Le Code », de Wojciej Haas nous montre un Polonais émigré (Cybulski) qui revient d'Angleterre pour enquêter sur la mort de son fils cadet. Il retrouve son aîné (un raté) et sa femme, quasi folle. Le cadet a-t-il péri de la main des Allemands ? Des résistants ? Et si oui, de quelle appartenance ? Mais est-il bien mort ? L'homme, ce faisant, doit non seulement déchif-

frer cette énigme, mais aussi cette nouvelle réalité polonaise qui répond à un autre code qu'il ne comprend pas. En même temps, la guerre, vue à travers les souvenirs des gens qu'il interroge, lui semble être une autre guerre que celle à laquelle il a participé. Découragé, il va regagner l'Angleterre quand un coup de téléphone le retient sur le sol natal : on vient d'enfermer sa femme dans un asile.
Malheureusement, aucun film ne se détache franchement du lot. Rien de très nul, rien de très bon. Simplement, l'expression d'une sorte de talent collectif dans une certaine forme de transcription de la réalité. Dans le genre, le plus grand (le seul actuellement à bien représenter la génération d'avant Skolimowski) est assurément Jerzy Kawalerowicz (n'a-t-il pas établi avec « L'Ombre » — 1956 — le prototype de ce genre de films ?), dont le récent « Pharaon » confirme le talent. Je signale à ce propos que lors de l'entretien que nous eûmes (à paraître ultérieurement dans ces « Cahiers »), il confirma en tous points nos interprétations de « Pharaon », dont l'évidente et mystérieuse beauté cache effectivement une transcription délibérément codée de la polonité. Sauf à préciser que Kawalerowicz tient, lui, à mettre l'accent sur la contemporanéité du thème. Quant à Skolimowski, il achevait de tourner « Hands Up » (« Haut les mains ») qui, à la suite d'un raidissement entre le Parti et les intellectuels, vient d'être interdit en Pologne. J'ai quitté Varsovie avec regret (les Polonais avaient d'ailleurs bien d'autres regrets, qui, à ma place, eussent *préféré* voir de Gaulle, alors empêché), mais le devoir m'appelait à Berlin.

2. *Allemande*

Au Festival de Berlin, la meilleure sélection fut la suédoise. « Ta vie est ici », de Jan Troell, raconte les années d'apprentissage d'un jeune, Suédois pauvre au début du siècle. C'est, sur un ton qui se situe du côté de Truffaut, un film d'une modestie, d'une justesse, d'une minutie étonnantes. Sur le travail du bois par exemple, Patrick Straram, qui fut bûcheron au Canada, a fort goûté l'exactitude du rendu. Bref : à travers les petits ou grands détails, tout un portrait de l'époque, de sa mentalité, de l'art (le cinéma) et des forces qu'elle couvait.
Bien que non primé, le film fut estimé. L'autre suédois, malheureusement, n'eut pas cette chance. « Vivre à la folie », de Jan Halldoff est un admirable sujet. Une jeune femme (mariée, un enfant) croit découvrir la vraie vie au contact d'une bande de quatre farfelus à la mode.
Drogue, alcool et sexe : au terme de quelques mésaventures, l'héroïne se retrouve dans le plus total abandon. Les quatre lurons sont interprétés par les « Fabulous Four » (également auteurs de la musique), chanteurs suédois somptueusement dingues et que le film utilise à merveille. Mais il paye cher cette hardiesse, car tout se passe comme s'il contenait deux sujets dont chacun nuit à l'autre : d'une part, le portrait marrant d'une jeunesse folle (d'un comique d'ailleurs trop virulent pour charmer), de l'autre, le drame de la jeune femme — trop cruel pour séduire. Par contre, le film eût séduit si l'auteur avait pris la précaution de donner un peu plus de sérieux aux lurons et un peu moins à l'héroïne. Faute de ces demi-mesures, le film était condamné à être provocant et à s'attirer de la part d'un public de festival les « pour qui nous prend-on » et autres « ça n'est pas sérieux » dont il est coutumier sitôt qu'on le dérange.
La sélection la plus surprenante fut celle des Néerlandais. Pour la première fois ceux-ci présentaient deux films à un festival. Evénement particulièrement important pour ceux qui pressentaient déjà (à la suite de quelques C.M. — voir supra — et de quelques L.M. tels que « Comme deux gouttes d'eau » de Fons Rademakers ou récemment « Josef Katus » de Vim Verstappen) qu'il allait se passer quelque chose dans ces pays-là, eux-mêmes hantés par une autre forme du goût de l'obscur.
« La Fille Gangster », de Franz Weiss, estimable, fut estimé. Car l'auteur, dès ses premières images, sait charger son film d'un climat fascinant. Seulement, les même images, toujours belles mais de moins en moins fécondes, servent bientôt à faire passer une histoire gentiment confuse mais pas très bonne de fille et de gars en habits noirâtres qui passent leur temps à faire des tas de choses très oniriques, symboliques, sexuelles et tout. Bref : du cousumode. Mais le film n'est à aucun moment déplaisant et le talent certain de l'auteur doit nous faire guetter son second film.
L'autre néerlandais est « Paranoïa », de Adrian Ditvoorst, pour lequel je renvoie à ma courte mais ferme déposition du numéro 193, que suit l'entretien réalisé par B. Eisenschitz. Le film était tout simplement le meilleur du festival, ex æquo avec « Le Départ ». Nos lecteurs pourront d'ailleurs juger sur pièces puisqu'ils auront la primeur de « Paranoïa » lors des « Journées des Cahiers » dont nul ne doit ignorer qu'elles auront lieu du 8 au 14 novembre. Malheureusement, le film fut présenté le dernier jour du festival, c'est-à-dire trop tard pour que public, critiques et membres du jury puissent en discuter, trop tard, en fait, pour qu'on puisse leur faire savoir ce qu'ils avaient le droit d'en penser, puisque tant est que la plupart des critiques ne se risquent jamais à manifester une opinion sur un film hors-normes tant qu'on ne leur a pas donné le feu vert.
En ce qui concerne « Le Départ » (qui méritait évidemment son Grand Prix), je renvoie aux articles et à l'entretien de notre numéro 193. J'ajoute que lors de la conférence de presse, Jean-Pierre Léaud (en l'absence de Skolimowski resté à Varsovie) parla de façon simple, percutante, efficace et laissa déconcertés tous les amateurs de chevaux de bataille coupés en quatre.
Berlin fêtait aussi la première participation des pays de l'Est. Tous s'étaient récusés, sauf la Yougoslavie qui envoya deux films et une belle délégation. Histoire de faire quand même participer les Soviétiques à l'ambiance, la direction du festival fit projeter « Guerre et Paix » dans une salle de la ville. Premier yougoslave, « Le Rêve », de Purisa Djordjevic, est une histoire de guerre et de résistance passablement complexe puisque les différents combattants passent leur temps à revêtir les habits de leurs différents adversaires. L'autre yougoslave était « Le Réveil des Rats », de Zivojin Pavlovic. Le portrait d'un monde plongé dans la déréliction la plus complète et dont les héros traversent tous les vices physiques et moraux de l'humanité.
Une surprise : « La Fille Liv », de Paul Lökkeberg, qui constitue à lui tout seul la seconde moitié du cinéma norvégien (la première moitié se composant de « Klimax » de Rolf Klemens — « Cahiers » 178). D'admirables décors, urbains ou non (à noter la promenade dans la forêt qu'envahit en direct la brume à partir d'un plan de très grand ensemble), distillent de très nordiques (et post-antonioniennes) angoisses dont est victime la très belle (et parfois sauvagement érotique) Vibeke Lökkeberg. Mais cet impressionnant essai est lamentablement brisé par une inqualifiable erreur d'un quart d'heure. Car un des personnages du film se met à raconter le film qu'il rêve de faire (encore une histoire de fille-gangster habillée de noir !) mais Lökkeberg a pris le parti de la filmer et qui plus est : de façon parodique. Une fois ce truc jeté au panier, le film serait plus qu'attachant. A signaler que l'auteur tint ensuite une conférence de presse, nette, chiffrée, humoreuse et désabusée sur le curieux et désespérant état où se trouve actuellement le cinéma norvégien.
Autre film déphasé : « Le Visage de Méduse », de Nikos Koundouros. Un peu perdu à Berlin (comme l'étaient tous les membres de l'importante colonie grecque saisis par la nouvelle du putsch) Koundouros, avec ce film, jouait une carte importante, et tous ceux qui avaient aimé son beau premier film « L'Ogre d'Athènes », ou apprécié la gentillesse des « Jeunes Aphrodites » l'attendaient au tournant. Tout le monde sorti pétrifié. De quelle planète peut bien venir ce film ? On n'a sans doute jamais rien vu de plus noir et de plus blanc, de plus carré, cadré, damé, quadrillé, de plus outrancièrement symbolique. Naïveté ? Rouerie ? De quelle blancheur ou noirceur faut-il créditer Koundouros ? Intrigué par ce mystère second, je pris le parti de revoir le film. Cela n'a pas tellement renouvelé l'état de la question, mais j'ai quand même fourni la preuve que le film est pour le moins à voir.

J'attends de pied ferme une troisième vision.
Liquidons maintenant quelques francs navets. « Le Mur », de Serge Roullet, est une pièce phrasée et imagée avec une lenteur compassée qui dans l'esprit de l'auteur doit l'apparenter à Bresson. « The Penthouse » est nul, laid et snob. « Papa », de Richard Quine (« O Dad, poor Dad, Mama's Hung you in the Closet and i'm Feelin' so Sad ») est nul, laid, snob et filmé de travers. A un niveau encore inférieur, nous trouvons les derniers produits vomis par le « jeune cinéma » allemand : «Tatouages» de J. Schaaf et, légèrement moins crasseux, « Alle Jahre Wieder » (« Tous les ans »), de U. Schamoni. La France se rachetait avec « La Collectionneuse » de Eric Rohmer (« Cahiers » 188) et « Le Vieil homme et l'enfant » de Claude Berri (« Cahiers » 193). L'Amérique se rachetait un peu avec « Flim-Flam », de Irvin Kerschner, composé d'une admirable photo et d'une seule idée, d'ailleurs moyenne. L'Italie se rachetait aussi (d'un triste Tognazzi) avec « Il Cornigliaccio », de Alfredo Angeli. Sujet : un aoûtien marié raccole une femme du monde désespérée qui, à peine chez lui, se suicide. Que faire du cadavre ? Le début du film est juste et émouvant, mais l'auteur, paniqué sans doute à l'idée qu'on pourrait le prendre au sérieux, fait tout ce qu'il peut pour rater la suite. Avec un réel talent de masochiste, il y réussit brillamment. Les Anglais, eux, présentaient « The Whisperers », film moyen mais interprété par une merveilleuse vieille dame (de Bryan Forbes).
Signalons, hors série, l'étrange et catastrophique « Nuit Terrible » de Rodolfo Kuhn (Argentine) dont le but était rien moins que détruire un à un les tabous sexuels sud-américains — ce qui donne lieu à quelques scènes curieuses. Gardons-lui donc notre estime. Gardons-là également à Palle Kjaerullf-Schmidt qui, après son remarquable premier film, « Week-End » (« Cahiers » 164), en revient avec ce quatrième (« Histoires sur Barbara »), au niveau de son second (« Two » - « Cahiers » 171), c'est-à-dire un peu au-dessous de son troisième (« Un jour une guerre »). Côté court métrage, il faut remarquer l'échec ambitieux de « 2 x 2 = 5 », du Tunisien Hassoun Djelloul, qui, bien décidé à faire démarrer le cinéma de son pays, a, semble-t-il, pour son premier essai, effectué un calcul défectueux. Le prix du C.M. fut décerné comme d'habitude à l'Irlande qui comme d'habitude le méritait bien, avec un de ces très beaux auto-documents archi-classiques dont elle est spécialiste. Celui-ci, qui traitait des chants et danses d'Irlande, se trouvait inclure d'office tout le répertoire fordien, mais il faut regretter l'absence d'interprètes plus modernes de la chanson irlandaise, tels que Dominic Behan, qui est à la chanson ce que son frère Brendan fut à la littérature. En tout cas, le film était — pour une fois — titré en gaëlique : « Flea Ceoil ».
Outre cela, on pouvait voir, hors compétition, des choses comme « Made in U.S.A. » et « Le Théâtre de M. et Mme Kabal », film français du Polonais Borowczyk, premier grand film d'animation depuis « Blanche-Neige ». Le film est horripilant, rebutant mais fascinant, qui représente un cas-limite du cinéma en général et de l'animé en particulier. Mais justement : si même on pense que le principe (négatif) du film était une erreur, on ne peut s'en débarrasser comme ça car, comme tous les cas-limites (et indépendamment de ses qualités intrinsèques), il représente une bonne leçon. Entre autres choses : le génie de Borowczyk est précisément, dans ce genre hyper-dangereux, de ne **rien** se permettre en dehors du principe et du style qu'il s'est imposé. Bref, il vous oblige, quoi qu'on en ait 1) à remettre totalement en question la coexistence du mâle et de la femelle, 2) à repenser toute la question du truc-film. Gros travail comme on voit, que nous reprendrons ultérieurement.
On pouvait voir aussi à Berlin la « Semaine du Jeune Cinéma Italien ». Notons tout de suite que « Prima della rivoluzione » fut à peu près autant sifflé que « Made in U.S.A. », et ce par un public de jeunes dont les éléments moteurs étaient les étudiants de la « Freie Universität (« Université Libre »), lesquels manifestent leurs opinions de gauche en jouant tous les soirs à un certain nombre de Kriegspiels. Le cinéma en l'occurrence leur fournissait une nouvelle pâture.
Une brève enquête confirma mes pressentiments, à savoir qu'ils trouvaient ces films 1) irrationnels, 2) décadents, 3) fascinants. « Les Poings dans les poches », par contre, ce Kriegspiel familial, eut un gros succès.
Mis en verve par ces exercices, lesdits étudiants, lors de la clôture du festival, installèrent une pancarte qui stigmatisait le « festival de la foutaise et de l'irrationnel ». Entre temps (et après Skolimowski qui se vit accusé d'avoir trahi l'Est en filmant à l'Ouest des voitures aussi réactionnaires que les Porsche) Koundouros avait été leur cible, qui se vit accusé d'avoir trahi la Grèce pour l'Allemagne. Bref, on nageait en plein climat « Chinoise ».
Mais tout se tient, et les mêmes furent pleins d'indulgence pour le dénommé « jeune cinéma allemand » où ils trouvent l'expression de leur propre mépris.
Car dans ce pays noué, bloqué, plus rien n'est concevable hors du ricanement. Au « Verfremdungseffekt » (« Effet-Distance ») s'est substitué le « Verachtungseffekt » (« Effet-Mépris »), qui affecte tous les domaines de l'expression, et jusqu'à la chanson. Ainsi l'immense talent d'un Dieter Süverkrüp (qui par ailleurs interpréta magnifiquement les chants révolutionnaires français) se voit miné de l'intérieur par ledit effet aussitôt qu'il s'essaie à l'expression d'un monde qui lui soit personnel. En bref : tout se passe comme si quelque diabolique et langien savant fou s'était emparé de l'Allemagne dès son année zéro pour figer à tout jamais sur son visage le rictus du mépris. Qui fera le film de ce nouvel « homme qui rit » ?
Pour ce jeune cinéma, qui commence aujourd'hui à compter un certain nombre de films, la situation se présente ainsi : il a été totalement pris en main par l'Empire de la « Constantin » qui s'en est assuré le label. La firme en question met au service de ses jeunes loups (sélectionnés pour la vigueur de leur effet-mépris autant que pour la bassesse de leur démagogie) son organisation et ses moyens, tous deux immenses et remarquablement au point. Le résultat est cette jungle de béton hors de laquelle il est absolument impossible de faire quoi que ce soit, à moins qu'on ne soit possédé par la hardiesse démentielle d'un Straub. Que sont devenus les autres, ceux qui ne voulaient ou ne pouvaient pas plier ? Un exemple : Peter Nestler (dont il fut ici question — « Cahiers » 165 — et qui continua d'œuvrer un certain temps encore), Peter Nestler est aujourd'hui bûcheron en Suède. Il espère gagner de quoi pouvoir un jour se payer tout seul un dernier court métrage.
Quelque chose émerge-t-il cependant ? Nous gardons toujours le souvenir de l'étrange et unique « Parallelstrasse » de Ferdinand Khittl (1961) et il faut espérer dans l'entreprise risquée de Schloendorff qui, lui, choisit de jouer le système pour tâcher d'y introduire quelque chose de mieux. Et assurément, vu d'Allemagne, l'honorable « Mord und Totschlag » (« Vivre à tout prix »), qui n'a pas certaines qualités de « Törless », mais qui a certaines qualités que n'avait pas « Törless », fait figure d'entreprise absolument neuve et quasi héroïque. Reste aussi, peut-être, Klüge, qui sut mettre en valeur certains gestes ou idées d'Anita dans « Anita G. » — mais qui sut aussi (peur d'aller trop loin ?) leur calculer de prudents correctifs.
Reste aussi un minimum de lucidité. Un certain nombre de critiques allemands ne se font guère d'illusion, et la plupart ne se firent pas avoir par « Alle Jahre Wieder », même s'ils eurent quelques faiblesses pour « Tatouages » — ou tel autre produit similaire. Mais en face de la « Constantin », ils ne sont pas de taille.
Reste surtout, pour le moment, Straub, qui est en train de terminer son « Bach-Film » (« Chronique d'Anna-Magdalena Bach » — « Cahiers » 193), entreprise qui put se monter grâce à quelques dons allemands, coordonnés par « Filmkritik », grâce à un producteur italien, une petite subvention allemande et quelques prêts français.
Ceci établi, et s'il faut toujours espérer quelque chose en Allemagne, autant tabler sur la génération suivante et, en attendant, s'occuper d'autre chose. — Michel DELAHAYE.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 6 septembre au 10 octobre 1967

6 films français

Le Désordre a vingt ans. Film de Jacques Baratier. Voir critique dans ce numéro, page 70.

Fleur d'oseille. Film en scope et couleur de Georges Lautner, avec Mireille Darc, Maurice Biraud, Anouk Ferjac, Henri Garcin, Paul Préboist, Amidou. — Laborieuse synthèse des deux courants inverses de l'œuvre lautnérienne (thèses sur la femme moderne — « Galia » — et thèmes du parallélisme des univers déboussolés — « Les Tontons flingueurs ») : Mireille Darc accomplit, noblement ridicule, son destin à la fois de mère et d'égérie, Lautner passant de la multiplication des ellipses (première partie : l'évasion toute en tableautins rapides) à l'accumulation des redites (seconde partie : le siège, d'un statique suspense). — J.-L. C.

Des garçons et des filles. Film en couleur de Etienne Périer, avec Ludmila Mikael, Roger van Holl, Nicole Garcia. — Malgré son terrible ennui, ce ratage total a un petit minimum d'intérêt : celui d'être un bâtard, je veux dire le produit de deux époques, deux styles et deux académismes, ce qui ne laisse pas d'avoir quelque chose de curieux. Car le principe même du film est celui de toute une production à succès d'avant-guerre. Il s'agissait, étant donné un certain milieu et un certain décor, définis et reconstitués à partir de leurs caractères généraux et conventionnels, de faire s'y dérouler une certaine intrigue qui soit censée être typique de ce milieu (ainsi dans « Entrée des Artistes » et dans « La Fin du jour ».
Il se trouve qu'ici on a pris la jeunesse. A partir de là, on a créé des personnages et situations garantis absolument typiques et intemporels comme l'exige la règle. On s'est borné à ajouter un peu de sel en ce qui concerne les propos et comportements amoureux, à seule fin d'être un peu à la page. Le résultat est évidemment faux, mais on a dès lors une fausseté d'une telle taille et d'une telle franchise que, finalement, on se sent pris de sympathie pour celui qui a osé ça, et qu'on rêve à ce que Lelouch pourrait faire s'il avait seulement la moitié du courage d'Etienne Périer. D'autant que le film se trouve par moment sécréter un certain charme pervers. — M. D.

Le Grand Meaulnes. Film en scope et couleur de Jean-Gabriel Albicocco, avec Brigitte Fossey, Jean Blaise, Alain Libolt, Alain Noury, Bruno Castan. — Concentré supérieur de paraffine et suspension colloïdale de gélatine dans un excipient à base de brume, Q.S.P. 3 600 mètres. Brasser énergiquement le tout par d'amples travellings forestiers et laisser déposer (de préférence au C.N.C.). Déversée par quintaux, une avalanche poétique nous submerge, venue quelque part du côté de Vierzon, où un grand benêt aux allures de sergent-chef para s'amuse, en culottes courtes et en vue mariage, à rechercher une jeune fille qui connut autrefois des jours plus cléments. Une telle obstination dans le flou perd à laisser persister quelques rares plans nets, qui font aussitôt la salle s'écrier : « Le point ! ». Une excuse pour Albicocco : il y aurait à la base du film un assez piètre roman jouissant d'une certaine faveur en milieu avancé. — J. N.

Mon amour, mon amour. Film en scope et couleur de Nadine Trintignant, avec Jean-Louis Trintignant, Valérie Lagrange, Michel Piccoli, Bernard Fresson, Annie Fargue, Jean-Pierre Kalfon, Pascal Aubier. — Voir compte rendu de Cannes 67 (Moullet dans notre nº 195, p. 46. — Je reviendrai sur le premier film, très attachant, de N. Trintignant et me contenterai donc ici de signaler que les deux scènes où Jean-Pierre Kalfon apparait constituent le seul événement cinématographique du mois (si l'on excepte Jerry Lewis), que tout ce qui est remplissage pseudo-poétique et para-lelouchien ne présente rigoureusement aucun intérêt mais n'est qu'un mince aspect de ce film, toujours intelligent et sensible lorsque N. Trintignant renonce aux scènes d'intimité pour confronter ses héros à quelques comparses remarquables (Piccoli et Annie Fargue en particulier). A voir avec des boules « Quies » pour éviter Francis Lai, mais à voir. — J. B.

Vivre pour vivre. Film en couleur de Claude Lelouch, avec Yves Montand, Annie Girardot, Candice Bergen, Irene Tunc, Anouk Ferjac. — Le film est le produit d'un double jeu délibéré sur les tableaux du boulevard et du cinéma-vérité. En somme : un vaudeville qui tenterait à l'esbrouffe de se faire passer pour du Rouch ou du Godard. Dans l'exercice de la démagogie et de la poudre aux yeux, Lelouch fait preuve de l'adresse idoine. Encore que là même il a frôlé le ratage puisqu'il dut pratiquer sur son film l'opération de sauvetage classique consistant à le gonfler au maximum de vent musical. Ainsi dopé, l'engin flotte parfaitement sur les eaux troubles du snobisme. — M.D.

11 films américains

Batman (Batman). Film en couleur de Leslie H. Martinson, avec Adam West, Burt Ward, Burgess Meredith, Lee Merriwether, Frank Gorshin. — Il s'agit d'une réussite mineure mais unique. Si les auteurs n'ont rien appris de la bande dessinée au niveau de l'écriture ni à celui de l'image, ils ont su rendre merveilleusement compte, par l'action et surtout par les dialogues, du plaisir que peuvent prendre aux « comic books » les lecteurs adultes cultivés. Il y a donc de l'humour mais jamais de « mise en boite ». Il s'agit en fait d'un film « camp » dans le sens le plus strict, mais il faudrait plus qu'une notule pour définir le « camp ». — N.B.

The Big Mouth (Jerry la Grande Gueule). Film en couleur de Jerry Lewis. Voir critique dans notre numéro de Noël 67, spécial Lewis. — Un pas de plus hors du cercle vicieux qui fascine Lewis depuis quelques chefs-d'œuvre : soi-acteur-autre-double. Toujours à la recherche de son identité, Jerry fait perdre la leur à la plupart des surprenants fantoches qu'il croise beaucoup sans guère les rencontrer. Le raffinement de la construction, la portée physico-métaphysique des moindres gags, le raz-de-marée de folie qui bouleverse les dimensions de l'espace, du temps et du cinéma font que nous consacrerons un numéro spécial à leur analyse. — J.-L. C.

Bullwhip Griffin (L'Honorable Griffin). Film en couleur de James Neilson, avec Roddy McDowall, Suzanne Pleshette, Karl Malden, Mike Mazurki. — Pour une ambiance qui rappelle Mark Twain, Tom Sawyer et Huck Finn, nous garderons un souvenir agréable de ce Griffin. — P.B.

Devil's Angels (Les Anges de l'Enfer). Film de Daniel Haller, avec John Cassavetes ,Beverly Adams, Mimsy Farmer, Maurice McEndree, Marc Cavell. — Exploitation éhontée du succès des « Anges sauvages ». Provocateurs-provoqués, les blousons noirs motocyclistes et contractuels de M. Corman cassent tout dans une petite ville. Le nègre de Roger est pire que son maître. Scénario et personnages incohérents, mus par le seul souci de ménager le chou et la chèvre, le bourgeois et le voyou. M.M.

Hurry Sundown (Que vienne la nuit). Film en scope et couleur de Otto Preminger, avec Jane Fonda, Michael Caine, John Phillip Law, Faye Dunaway, Doro Merande. — Accélération prémingérienne sur la pente savonneuse d' « Exodus ». Partant d'un feuilleton pour en faire du Balzac, l'habile Otto revient de plus en plus au feuilleton. Impossible de croire à ses pantins. Restent tout de même à admirer : les scènes d'exposition, d'une densité exem-

plaire, et cet art de toujours solliciter le mélodrame pour se donner, in extremis, les gants de le refuser. Considéré abstraitement, film inattaquable, car dialectique de bout en bout. Simplement, il ne peut servir à rien. — M.M.

I Walked with a Zombie (Vaudou). Film de Jacques Tourneur, avec Tom Conway, James Ellison, Frances Dee. Voir critique dans ce numéro page 68.

Rough Night in Jericho (Violence à Jéricho). Film en scope et couleur de Arnold Laven, avec Dean Martin, George Peppard, Jean Simmons. — Influencé par les sinistres westerns italiens : emphase, donc, de toutes les scènes de violence devenues de véritables bric-à-brac. L'interprétation rachète heureusement un peu les choses, notamment celle de Jean Simmons que l'on voit trop peu. La réalisation de Laven, solide et carrée, comme dans « Geronimo », donne au film l'efficacité de certains films de série B d'antan. Ce n'est pas « L'Appât » mais cela vaut presque un Boetticher cuvée 57-58. P.B.

The Taming of the Shrew (La Mégère apprivoisée). Film en scope et en couleur de Franco Zeffirelli, avec Richard Burton, Elizabeth Taylor, Michael Hordern, Cyril Cusack. — C'est un spectacle, et rien qu'un spectacle, qui s'articule sur deux options et s'y tient rigoureusement : 1) refus du théâtre filmé par le recours à une bougeotte incessante et jamais démentie (des acteurs dans le cadre, de la caméra par rapport aux décors et aux acteurs.) 2) Parti pris de coloris vénitiens, avec évidente compilation des auteurs autorisés. A l'intérieur de ces données, Burton et Taylor se défendent assez bien, avec toutefois un excès de verve un peu lassant. Les décors sont convaincants (sauf celui du château de Petrucchio), les costumes (de Danilo Donati, habituel collaborateur de Pasolini) riches et beaux. Aucun esprit de sérieux, jusque dans l'académisme, d'où différence radicale avec les interprétations de Laurence Olivier, mais au contraire un certain fumet d'archaïsme qui pourra rappeler aux nostalgiques les films à costumes américains d'il y a une quinzaine d'années (Sidney, Thorpe, etc.). — J.-A. F.

Throughly Modern Millie (Millie). Film en couleur de Georges Roy Hill, avec Julie Andrews, James Fox, John Gavin, Carol Channing, Mary Tyler Moore, Beatrice Lillie. — Une jeune provinciale débarque dans le New York des années 20, bien décidée à se mettre au goût du jour et à trouver l'amour d'un riche patron. Sujet, musique, danse : la première partie du film, bien enlevée, trouve un certain équilibre et un charme certain. Malheureusement, au lieu d'exploiter le ton très Anita Loos du postulat (la chose reste toujours à faire puisque Hawks, dans « Les Hommes préfèrent les Blondes », fit un film magnifique mais qui n'avait plus rien à voir avec Loos), le film s'est engagé dans une voie infiniment moins riche. Cela consiste à évoquer les thèmes de l'époque à partir de son cinéma (de Pearl White à Harold Lloyd), dans un ton qui est à mi-chemin entre la resucée, la citation et la parodie. Cela reste parfois amusant, mais ne peut vraiment toucher ni les amateurs de musical, ni les amateurs de serial, ni les amateurs de comédies, ni le grand public. — M. D.

Two for the Road (Voyage à deux). Film en scope et couleur de Stanley Donen, avec Audrey Hepburn, Albert Finney, Eleanor Bron, Georges Descrières. — Sans doute pas tout à fait, comme le pense l'auteur, son meilleur film, mais le plus intéressant depuis... « Pajama Game ». En sont à créditer : 1) Le scénario et les dialogues de Frederic Raphael, inventifs et surprenants, sur une trame pourtant rebattue (faisant retour sur les lieux du passé, en l'occurrence la France, un couple fatigué retrouve ses souvenirs, etc.) ; 2) L'excellence de Donen à faire interférer et s'imbriquer, sans heurt ni craquement, non pas deux, mais quatre lignes narratives spatio-temporelles ; 3) Les acteurs : Audrey Hepburn, qui fait passer une foule de choses pas mal audacieuses (cf. le sémaphore), et Albert Finney, enfin utilisé au mieux. Ajoutons que ce film faussement brillant, qui substitue aux récents miroitements une **mécanique** à double appareil — l'un et l'autre étant étroitement solidaires : du récit et du sentiment —, ne laisse de blesser juste, profond et preste. Que, fait sur la nostalgie, il est lui aussi nostalgique, multipliant les références aux films antérieurs de Donen (« Funny Face » en premier lieu). Si, au terme de cette tentative de conciliation, les choses, avec Donen, ne sont plus tout à fait ce qu'elles étaient, du moins sommes-nous loin du procès en divorce intenté depuis quelques années pour froideur excessive. — J. N.

The Way West (La Route de l'Ouest). Film en scope et couleur de Andrew McLaglen, avec Kirk Douglas, Robert Mitchum, Richard Widmark, Lola Albright. — Depuis le succès d' « El Dorado » et des contrefacteurs italiens, avalanche de films en plaqué-western. Dans le lot, cette « Ruée vers l'Orégon » a le mérite de sonner juste. Ce n'est pas seulement affaire de vieux chapeaux cabossés, de chariots simili-authentiques ou d'événements plausibles. Il y a des détails qui ne trompent pas : l'obsession sexuelle des pionniers — au besoin dépuceleurs de nymphettes, sur quoi le Code Hays faisait jusqu'à ce jour silence — et puis la façon de piétiner les tombes pour effacer les traces, ou encore un simple concours de crachats, en disent long sur les mœurs de l'Ouest. Pour cela, on passerait volontiers sur des situations équarries à coups de hache (épopée oblige), si le travail de McLaglen ne contredisait, par sa mollesse, la vigueur du scénario. — M.M.

10 films italiens

Arizona Colt (Arizona Colt). Film en scope et couleur de Michele Lupo, avec Giuliano Gemma, Corinne Marchand, Fernando Sancho. — La violence est gratuite et ce Lupo devrait bien méditer sur « Man from Laramie » et « The Far Country ». Pour le reste, la sauce est trop connue pour être mangeable. A noter que si les acteurs de westerns américains parviennent encore aujourd'hui à tenir sans avoir lassé le public, le western italien a réussi la performance d'avoir complètement brûlé, en moins de deux ans, tous ses acteurs. L'Universal préfère quant à elle, plutôt que de sortir ses propres films, distribuer les nullités transalpines. Mauvaise foi ou incompétence ? — P.B.

Django spara per Primo (Django tire le premier). Film en scope et couleur de Alberto de Martino, avec Glenn Saxson, Fernando Sancho, Evelyn Stewart. — De l'un des plus prolifiques, l'un des maillons d'une chaine sans fin. — R. C.

Mission Secrète pour Lemmy Logan. Film en scope et couleur de George Finley (Giorgio Stegani) avec Jesus Puente, Alfred Mayo, Janine Reynaud. — A le mince mérite de la compilation (des gadgets, des poncifs, etc.). Par le biais des Italo-Ibériques, il semble que les Américains en veuillent toujours aux savants nazis qui n'ont pas émigré aux U.S.A. R.C.

Operazione San Gennaro (Opération San Gennaro). Film en couleur de Dino Risi, avec Nino Manfredi, Senta Berger, Mario Adorf, Toto. — Des éléments impertinents et un sujet « tabou », mais on reste bateleur. On s'en tient aux pirouettes. Risi joue à remettre en question les biens séculiers de l'Eglise. Par exemple, le trésor de Saint-Janvier, trente milliards, à Naples. Le tour de la question est effectué rapidement. Cet argent ne sert à rien. Volons-le. La Lancia du « Sorpasso » fonçant sur les nationales blanches de soleil, entraînait avec elle une exaltation tragique, toujours vide d'objet. Elle fascinait, cette Lancia, parce que dans chaque plan lancé à cent cinquante perçait, au-delà des séductions faciles, le visage de la tristesse. Pareillement « Les Monstres », faits pour rire, faisaient peur, miroirs réalisés de quelques « possibles ». Contrairement à ces films, « Opération San Gennaro » n'est jamais au second degré. Les gestes,

les mimiques, qui basculaient autrefois en profondeurs, restent ici ce qu'ils sont.
La méchanceté de Risi, rattrapée naguère par sa tristesse, est ici à nu, sans alibi. Le geste est bas, forcément vulgaire, puisque cette fois satisfait et souriant. Et d'emblée, toute compréhension, tout intérêt pour autrui sont abolis. Dans un silence de fiel s'agitent quelques guignols. A l'opposé du néo-réalisme, Risi s'éloigne, et maintient la distance. Le réel exposé n'est pas fouillé scrupuleusement. On l'a d'abord fermenté, en toute impunité, puis choisi pour sa densité d'insolence. Et la ténacité du choix finit par estomper ce réel même, en une surréalité vilaine. — S.R.

Processo a Stalin ? (Procès à Staline). Film de Fulvio Lucisano et Renato May. — Un document reste toujours exceptionnel. Il ne subit pas l'érosion du temps. Celui-là en particulier qui donne à voir quelques têtes fascinantes non seulement par la portion d'histoire qu'elles englobent, mais encore en elles-mêmes, révélatrices dans leurs moindres mouvements, au cœur de leurs pulsions les plus intimes. Ainsi : la cour et le Tsar, Lénine, Kérensky, Lvov, Trotsky, Staline, entre autres. Car les auteurs ont justement choisi pour éclairer Staline de remonter aux sources. Indispensable recul malheureusement entamé dans sa course par un commentaire qui au lieu de clarifier encore (chiffres, faits, trajectoires idéologiques) est au contraire truffé de métaphores poétiques ou moralisatrices. Ainsi, les intentions *idéologiques* de l'œuvre sont-elles trahies par les significations de la forme qu'elles empruntent. Ce scabreux dosage était-il volontaire ? Toujours est-il que c'est dans sa traduction française que le titre est amputé d'un point d'interrogation auquel les auteurs doivent tenir. — S.R.

Ray Master l'inasserrabile (Tilt à Bangkok). Film en couleur de Vittorio Sala, avec Félix Marten, Liana Orféi, Gastone Moschin. — Comme dans nombre de produits post-bondiens, une certaine invention dans le scénario, et un foisonnement de gadgets (ici : utilisation astucieuse et complexe de l'apesanteur et de la télévision) restent paresseusement inexploités par une réalisation baclée. Un seul plan — le dernier, copieusement inspiré du « Trésor de la Sierra Madre » — tendrait à prouver que Sala a une certaine connaissance du cinéma, si tous les précédents ne démontraient que ça ne lui sert à rien. — J.A.

Ringo del Nebraska (Les Dollars du Nebraska). Film en couleur de Anthony Roman, avec Ken Clark, Yvonne Bastien, Peter Carter. — On se demande comment, à partir de tant d'éléments qui auraient dû donner lieu à tant d'événements, le réalisateur a pu aboutir à une chose aussi informe. En somme le premier western italien sur l'avortement (de l'intérêt dramatique aussi bien que de la mise en scène). — S. P.

The Rover (Peyrol le Boucanier). Film en couleur de Terence Young, avec Anthony Quinn, Rita Hayworth, Richard Johnson, Rosanna Schiaffino. — Quelles que soient les apparences, et malgré les précédentes besognes de Terence Young, constitue une très heureuse surprise, et peut-être la première adaptation adulte de Conrad au cinéma. Desservi par son titre français — ce n'est nullement un film d'aventures, mais une méditation poétique sur les illusions d'un aventurier vieillissant — « Peyrol » est à ranger parmi les réussites qui résultent de la rencontre d'un sujet fort et d'interprètes inspirés, ici Rita Hayworth émouvante et flétrie, et Anthony Quinn remarquable, dans la lignée « Cyclône à la Jamaïque ». La suite au « Cahier Critique » du mois prochain. — J.-A.F.

Texas Addio (Texas Adios). Film en scope et couleur de Fernando Baldi, avec Franco Nero, Jose Suarez, Elisa Montes. — Ingrat mais utile. Involontaire démonstration par l'absurde : le western italien passe du simple remake au collage. Francesco Baldi met bout à bout, mais absolument au hasard des gestes, des phrases. Les morceaux de bravoure présentés bruts, et dépouillés de leurs motivations, perdent toute efficacité. Les masques sont mis à bas, et le caractère emprunté de cette forme — le western latin, dévoilé systématiquement. Cette distance de l'objet final à son projet s'accroît d'autant plus que le film est, en France, doublé par un commentateur des actualités Gaumont (je crois), que chaque comédien dégouline de make-up, et qu'enfin ce spectacle sec, plastifié, est accusé sans relâche par une petite musique « guinguette » plus rives de la Marne que Sierra Madre. — S.R.

Yankee (Yankee). Film de Tinto Brass, avec Philipe Leroy, Adolfo Celi, Mirella Martin. — Un esthète de la gâchette (Philippe Leroy) propose au redoutable Concho et à ses sbires une association douteuse. Ceux-ci refusent, par moralité autant que par amour-propre. Vexé, Yankee les tue tous. Western particulièrement barbare et rugueux, où se glisse une belle idée poétique (point surprenante de la part d'un intellectuel comme Tinto) : dans le cercle de feu où se suicident les scorpions (comme aurait dit Benjamin Péret) se lit la métaphore qui organise tout le film. Le problème consiste à mettre l'autre dans le cercle, où l'on se suicide, et où on devient fou. De multiples variantes formelles développent heureusement cette figure-mère (reflets solaires, roues enflammées). Tinto, qui désavoue ce film, a cependant beaucoup fait pour le sauver. Il demeure de ses efforts une démarche nonchalante et cruelle, et d'heureuses flambées d'ironie (les portraits de Concho) ou de baroque. — J.-A.F.

4 films anglais

The Day the Fish came out (Le jour où les poissons...). Film en couleur de Michael Cacoyannis, avec Tom Courtenay, Sam Wanamaker, Candice Bergen. — Parler d'angoisse et de tragédie, d'Apocalypse et d'avertissement serait se contenter un peu trop servilement des intentions de Cacoyannis, qui n'est pas meilleur penseur que poète. Laissons-là toute exégèse mythologique et tout décryptage de message, pour ne considérer que la littéralité de la fable, assez plaisante en sa rectitude, malgré les pénibles parenthèses consacrées à la nudité rien moins qu'hellénique de Tom Courtenay. Cacoyannis a trouvé un ton relativement original qui permet, sinon d'être captivé, du moins de suivre le film jusqu'au bout, et d'en être récompensé par l'utilisation habile des danses et des intermèdes : la menace qu'il lui tient à cœur de mettre en scène gagne à être exprimée par la désinvolture et l'insouciance des menacés. D'où, pour une fois, légitimation des excentricités vestimentaires (dues à l'auteur complet) et des comportements pittoresques. La fin, lapidaire, porte. J.-A.F.

The Penthouse (La Nuit des alligators). Film en couleur de Peter Collinson, avec Terence Morgan, Suzy Kendall, Norman Rodway. — Profitant des avantages inhérents à sa profession, un agent immobilier entraine sa petite amie dans un appartement momentanément déserté par ses locataires. Surviennent deux voyous équivoques qui leur font le coup de la séquestration, avec ses harmoniques obligés : partouze forcée, séance de drogue, humiliations diverses. Tout cela, se passant en contexte de cinéma anglais, reste bien entendu fort anodin. La mise en scène s'efforce de prendre à son compte la transgression, qui accumule angles, cadres, couleurs et mouvements parmi les plus hideux qui soient. A mi-film, l'un des deux vauriens se met à raconter une longue histoire d'alligators malheureux, introduisant à une métaphysique de l'absurde, de la désespérance et tout et tout. A avoir troqué Huston contre Collinson pour passer ses nuits, la gent reptilienne n'iguane rien. La plupart de ces films « libertaires », tant ils peignent bêtement le mal, s'avérant en fin de compte des apologies du bien (selon la grande tradition classique), il convient donc, des multiples niveaux que propose « The Penthouse », de choisir d'emblée celui de la morale : bafoué dans ses droits, le syndicat de

défense des locataires en vacances délègue deux justiciers pour punir un tenace troglodyte. — J. N.

The Orgy at Lil's Place (Strip-Poker). Film de William Mishkin, avec Carrie Knudsen, Bob Curtis. — Histoire édifiante au possible. Une jeune provinciale naïve, guettée par la dépravation de la ville, va réussir à préserver sa virginité et trouver le bonheur dans le mariage. A l'occasion des dangers frôlés, on se risque à suggérer une partie de strip-poker, puis (sous prétexte de roman-photo) à suggérer non moins prudemment des scènes de sadisme. Le film est entièrement et fort joliment tourné à New York dont il a pour but de rendre tous les aspects touristiques. La photographie, très dure, très crue, est constamment admirable. — M. D.

You only live twice (On ne vit que deux fois). Film en scope et couleur de Lewis Gilbert, avec Sean Connery, Akiro Wakabayashi, Tetsuro Tamba, Donald Pleasance. — Lewis Gilbert : l'homme qui coula le « Bismarck », et fit draguer Alfie. Il s'attaque ici à torpillage plus conséquent, et raccolage mieux équipé, sous le double parrainage Saltzman-Broccoli Erreur toutefois de l'I.B.M. de service, et misère bien connue de l'entropie, il y a trop d'objets astucieux, que l'apprenti-sorcier manipule avec une euphorie bien vite éteinte. Les moyens considérables mis à sa portée s'effacent par accumulation en un ballet grisâtre troué de loin en loin par l'irruption colorée des faciès asiatiques indispensables au bon fonctionnement manichéen du dispositif. Connery tente vainement de s'intégrer au décor en se faisant artistement brider les yeux. Donald Pleasance rictusse dans son volcan, l'œil fétide et la balafre exquise, trop occupé à nourrir ses petits poissons pour prêter attention à l'agitation bêtement occidentale qui l'entoure. — J.-A. F.

1 film allemand

Das Vermachtnis des Inka (Viva Gringo). Film en scope et couleur de Georg Marischka, avec Guy Madison, Rik Bataglia, Francisco Rabal. — Tient le milieu entre « Terre en transes » (un pseudo-dictateur au Pérou) et « Pharaon » (prêtres et héritiers). Mais où se tient ce milieu ? — R.C.

1 film argentin

La Cigarra no es un Bicho (L'Amour en quarantaine). Film de Daniel Tinayre, avec Mirtha Legrand, Luis Sandrini, Marie Antinea. — Ambitieuse œuvrette que celle-ci, qui tient les locataires de l'hôtel La Cigarra enfermés par la peste quarante jours. L'hôtel de passe ne devient pas pour autant le radeau de la Méduse, et il faut savoir gré à Daniel Tinayre d'avoir, au principe facile du tout est possible, préféré celui du rien d'important ne se passe. Rien, ou presque en effet : la réclusion ne bouleverse pas les couples, ne croise pas les destins : elle confirme (ou infirme) les virtualités initiales : chacun repart lui-même un peu plus. C'est la situation qui est grinçante, et pas le ton de son traitement. — J.-L. C.

1 film espagnol

Solo un Ataud (Les Orgies du docteur Orloff). Film de M.S. Arcox, avec Howard Vernon, Danielle Godet. — Sombre machination à base d'héritage bénéficiant des images les plus floues et les plus salopées de ces dix dernières années. Les filles sont un peu moins floues mais le misérabilisme ne désarme pas pour autant. Howard Vernon fait son possible pour passer inaperçu, y parvient presque et s'ennuie à mourir dans son rôle de décomposition. — M. C.

1 film grec

Lola (La Fille du Pirée). Film de Dinos Dimopoulos, avec Jenny Karezi, Nikos Kourkoulos, Dionisos Papayanopoulos. — Il faut rendre hommage au courageux directeur du Mac-Mahon pour avoir bravé le ridicule en exportant de Grèce l'un des trois ou quatre cents mélos de bouzouki-sexe que l'heureux cinéma de ce pays produit par année. Il y a dix ou quinze jeunes cinéastes grecs de valeur en exil ou en prison, et tous les autres dansent le sirtaki en rêvant à leur nouveau marché français. — R. C.

1 film hollandais

Der Minder Geinkkige serugkeer von Jozsef Katusz naar het land von Rembrandt (Josef Katus, Provo). Film de Wim Verstappen, avec Rudolf Lucieer, Etha Coster. Voir compte rendu de Cannes 67 (Daney) dans notre numéro 191, p. 50 et critique dans un prochain. — Un autre dira le mois prochain ce que ce film a de sympathique. Je profite donc de l'occasion pour dire ce mois-ci ce qu'un tel cinéma — proche du très surestimé à mon sens et malheureusement interdit « Echoes of Silence » de P.E. Goldman — a de vain. Cinéma de « l'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent » (Hugo) captant quelques mouvements, un peu de bruit et de fureur, mais ne signifiant rien. L'ennui, c'est que tout cela a sans doute un sens et qu'il suffirait de l'y aller chercher, c'est-à-dire d'avoir, sinon un talent de cinéaste, du moins un talent de reporter de télévision. Or, Verstappen se refuse à **intervenir.** Aucun choix ici et partant aucune œuvre : rien qu'un bric-à-brac insensé sur lequel on plaquera de la musique pour gagner l'émotion. C'est dommage, car lorsqu'il a enfin une idée de cinéaste, proche de celles de Rouch (Katus interviewé par une émission de télévision et commentant ensuite, navré, le portrait qu'elle livre de lui) nous avons très envie de voir le film sur Amsterdam, ses provos et J. Katus, l'Etranger. Mais il reste à faire. — J. B.

1 film tchèque

Krik (Le Premier Cri). Film de Jaromil Jires, avec Eva Limanova, Josef Abrham, Eva Kopecka. — Un dépanneur de télévision qui dépanne, et sa femme parturiente à l'hôpital, flashbackent leur passé en attendant l'heure d'accoucher. Prétexte aux mille petits faits vrais de la vie quotidienne, peinture de l'embourgeoisement socialiste, etc. Venu avant Forman et compagnie, Jires paraît en exploiter les « trucs ». Injustice de la distribution mise à part, avouons notre ennui devant un cinéma honorable, mais chiche en idées. On commence à avoir tout dit sur les Mémoires d'un garçon de 18 ans. A quand les Antimémoires ? — M M.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Noël Burch, Michel Caen, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Michel Mardore, Jean Narboni, Sylvie Pierre et Sébastien Roulet.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

